Nicholas Mirzoeff

Una introducción a la cultura visual

Acceso Abierto

Creative Commons

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Arte y Educación

Colección dirigida por Roser Juanola

Títulos publicados:

1. A. D. Efland - *Una historia de la educación del arte*
2. J. Matthews - *El arte de la infancia y la adolescencia*
3. P. Parini - *Los recorridos de la mirada*
4. M. J. Parsons - *Cómo entendemos el arte*
6. N. Mirzoeff - *Una introducción a la cultura visual*

Nicholas Mirzoeff

Una introducción a la cultura visual

PAIDÓS
Barcelona · Buenos Aires · México

Título original: *An introduction to visual culture*
Originalmente publicado en inglés, en 1999, por Routledge, Londres

Authorised translation from English language edition published by Routledge, a member of the Taylor & Francis Group

Traducción de Paula García Segura

Cubierta de Mario Eskenazi

© 1999 Nicholas Mirzoeff
© 2003 de la traducción, Paula García Segura
© 2003 de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona,
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires
http://www.paidos.com

ISBN: 84-493-1390-2
Depósito legal: B-5.430/2003

Impreso en Gràfiques 92, S.A.
Avda. Can Sucarrats, 91 - 08191 Rubí (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

Sumario

Ilustraciones 11
Agradecimientos 15

Introducción. ¿Qué es la cultura visual? 17
Visualizando 22
Poder visual, placer visual 28
Mundo visual 33
Cultura 46
Vida cotidiana 52

PRIMERA PARTE
Mundo visual

Capítulo 1. Definición de la imagen: línea, color, visión . 65
Perspectivas 66
Disciplina y color 83
Normalización del color: daltonismo 86
Luz sobre color 89
El blanco 92
Coda 96

Capítulo 2. La era de la fotografía (1839-1982) 101
La muerte de la pintura 102

El nacimiento de la imagen democrática 109
Muerte y fotografía 112
De la foto negra a la posfotografía 119
La muerte de la fotografía 130

Capítulo 3. Virtualidad: de la antigüedad virtual a la zona píxel 135
Interacciones con la virtualidad 136
La virtualidad se convierte en algo global 141
Telesublimación 146
Realidad virtual 149
Realidad virtual y vida cotidiana 153
Identidad virtual 156
Vida en la red 162
¿Alguien da más píxeles? 166
Cuerpos virtuales 170

SEGUNDA PARTE
Cultura

Capítulo 4. Transcultura: de Kongo al Congo 185
Inventando el corazón de las tinieblas 189
Resistencia a través del ritual 208
Memoria cultural 214
Nuevas visiones desde el Congo 218

Capítulo 5. Observando el sexo 227
El fetichismo de la mirada 228
De la inversión a los opuestos y la ambigüedad 233
Observando el sexo femenino 238
Mezclando la política cultural sobre la raza y la reproducción . 243
Una mirada distinta: los ojos de Roger Casement 255

Capítulo 6. Primer contacto: desde el Día de la Independencia hasta 1492 y el milenio 267

Presentar a los extraterrestres 269
El retorno del imperio 279
Los alienígenas son el mal 285
El universo *Star Trek* 291
La televisión del pasado y del presente 306

TERCERA PARTE
Global/local

Capítulo 7. La muerte de Diana: género, fotografía y la inauguración de la cultura visual global 315
Popularidad y estudios culturales 316
La fotografía y la princesa 320
Imágenes en la India 323
El *punctum* de celebridad 327
Banderas y protocolo: el diablo en los detalles 332
La muerte y la doncella: el símbolo de la nueva Gran Bretaña . 336
Planeta pixel 338

Coda: Fuego 347

Índice analítico y de nombres 355

Ilustraciones

Todas las ilustraciones son del autor a excepción de las siguientes. Estamos en deuda con las personas y archivos citados a continuación por habernos permitido reproducir estas fotografías. Hemos puesto todo nuestro empeño en enumerar a los titulares del *copyright*, aunque en algunos casos no nos ha sido posible. En próximas ediciones evitaremos cualquier omisión sobre la que tengamos conocimiento.

Intro.1 James Bulger, fotograma de un vídeo de la policía. Cortesía de PA News. 18

Intro. 2 Erica Kane de *All My Children* (ABC TV) 40

1.1 Sala de los espejos, Versalles. Cortesía de Alinari/ Art Resource, Nueva York. 76

1.2 Jacques du Brueil, de *La Perspective Pratique*, París, 1642. Fotografía: Biblioteca Nacional, París. 78

1.3 Gaultier de Marignanes, *Nouvelle et Briève Perspective*, París, 1648. Fotografía: Biblioteca Nacional, París. . . 79

1.4 Jacques-Louis David, *El juramento de los Horacios*, 1785. Musée du Louvre. Cortesía de Art Resource, Nueva York. 80

1.5 Los mármoles del Partenón: frontón este del Partenón. © The British Museum. 93

2.1 Antoine Samuel Adam-Salomon, *Retrato de Alphonse Karr.* Cortesía de George Eastman House, Nueva York. 105

2.2 Eugène Atget, *En el tambor, Paseo de la Tournelle, 63, 1908.* Copy print © 1999 The Museum of Modern Art,

Nueva York. 117
2.3 Robert Capa, *Cerca de Cerro Muriano (frente de Córdoba), 5 de septiembre de 1936.* Cortesía de George Eastman House. 118
2.4 Weegee, *Amantes en el cine*, 1940. Cortesía de International Center for Photography, Nueva York. . 121
2.5 Nan Goldin, *Ivy con Marilyn, Boston*, 1973. 125
2.6 Nan Goldin, *Siobhan con un cigarrillo*, 1994. 126
2.7 Nan Goldin, *Autorretrato de una madre un mes después de ser golpeada*, 1984. 127
3.1 Anon, *Plaza de la Concordia, París*, 1863, tarjeta estereoscópica. 139
3.2 Imagen de Tokio a través de la cámara *web*. 150
3.3 Imagen del sitio *web* NetNoir. 154
3.4 Fotograma de *Acoso* (1994). Cortesía de Warner and The Kobal Collection. 160
3.5 Imagen del sitio *web* Bodies©INCorportated. 165
3.6 Imagen de Orlan a través de la Red. 172
3.7 Sitio *web* del Renaissance Facial Cosmetic Surgery. . . 173
3.8 Imagen de Stelarc a través de la Red. 175
4.1 Camille Coquilhat, «Mapa del río Congo» de *Sur le Haut Congo*, París, 1888. 194
4.2 Herbert Lang, «Bandadas de pájaros en el río Congo», hacia 1910. American Museum of Natural History. . . 195
4.3 Albert Lloyd, «Llegada del vapor», de *In Dwarf Land and Cannibal Country*, Londres, 1899. 199
4.4 Adolphus Frederick, «Pueblo-posada en el Congo», de *In the Heart of Africa*, Londres, 1910. 200
4.5 Adolphus Frederick, «Un claro en la selva virgen», de *In the Heart of Africa*, Londres, 1910. 201
4.6 Marguerite Roby, «Dejando Elizabethville», de *My Adventures in the Congo*, Londres, 1910. 202
4.7 Herbert Lang, *Danga, un destacado jefe mangbetu*, 1910-1914. American Museum of Natural History. . . 205
4.8 Herbert Lang, *Jefe Okondo en traje de baile*, 1910. American Museum of Natural History. 207

4.9 Yombe, *Poderosa figura nkisi*, hacia 1910, Tervuren, Musée du Congo Belge. 209
4.10 Yombe, *Nkisi Kozo*, hacia 1910, Tervuren, Musée du Congo Belge. 211
4.11 Artistas congoleños desconocidos, *Figuras europeas*, hacia 1900, Tervuren: Musée du Congo Belge. 213
4.12 Trigo Piula, *Ta Tele*, Colección del artista, 1988. . . . 220
5.1 Fotograma de *Scream* (1996). Cortesía de Miramax y The Kobal Collection. 230
5.2 Thomas Eakins, *La clase práctica de Gross*. Cortesía de la librería de arte Bridgeman. 236
5.3 M. H. Kimball, *Carte-de-Visite* (Tarjeta de presentación) *de esclavos emancipados traídos de Louisiana por el coronel H. Hanks*, 1863. The New York Historical Society. . . 249
5.4 Albert Lloyd, «El obispo Tucker y una señora pigmeo», de *In Dwarf Land and Cannibal Country*, Londres, 1899. 252
5.5 Herbert Lang, *Una «parisiense» de la tribu de los Mangbetu*, 1910-1914. American Museum of Natural History. 253
5.6 Samuel Fosso, *Sin título*, 1977. 261
5.7 Rotimi Fani-Kayode, *Pies blancos*, 1989. Cortesía del patrimonio de Rotimi Fani-Kayode y autografía, Londres. 262
6.1 Fotograma de *La cosa* (1982). Cortesía de Universal y The Kobal Collection. 274
6.2 Fotograma de *Alien* (1979). Cortesía de Twentieth Century Fox y The Kobal Collection. 275
6.3 Fotograma de *Blade Runner* (1982). Cortesía de Warner Bros y The Kobal Collection. 276
6.4 Fotograma de *1492: La conquista del paraíso* (1992). Cortesía de Guild y The Kobal Collection. 280
6.5 Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña, *Dos amerindios sin descubrir visitan Buenos Aires*, 1994. Cortesía de Coco Fusco. 284
6.6 Fotograma de *Independence Day* (1996). Cortesía de Twentieth Century Fox y The Kobal Collection. . . . 286

6.7 Fotograma de *Star Trek: The Next Generation* (1996). Paramount Television, cortesía de The Kobal Collection. 298
6.8 Fotograma de *Star Trek: First Contact* (1996). Cortesía de The Ronald Grant Archive 303
6.9 Fotograma de *Expediente X*. Cortesía de Twentieth Century Fox Television y The Kobal Collection 308
7.1 La princesa Diana en el Taj Mahal, 1992. Cortesía de PA News. 325
7.2 Portadas de los periódicos en las que se polemiza sobre el tema de la bandera. Portadas de *The Express, The Daily Mail, The Mirror* y *The Sun;* 4 de septiembre de 1997 335
7.3 Coco Fusco, *Mejor muertas, Toronto, 2 de abril de 1997.* Cortesía de Coco Fusco. Fotografía © Pete Dako. . . 339
7.4 Funeral de la princesa Diana. Cortesía de PA News. . 342

Agradecimientos

Agradezco a la University of Wisconsin Graduate School y al Humanities Institute at SUNY Stony Brook el hecho de que lograran que la redacción de este libro no fuera un mero proyecto. Quiero dar las gracias a todos los que participaron en los seminarios de cultura visual en Stony Brook y Madison y a mis estudiantes universitarios del curso académico 1997-1998, por haber constituido un público fundamental y elaborar una primera crítica de mis ideas. Gracias a Lisa Parks por sus aportaciones en el campo de la ciencia-ficción. También fueron de gran ayuda las sugerencias que los lectores aportaron a Routledge, tanto a la propuesta inicial como al manuscrito final. Mi especial agradecimiento a Rebecca Barden por ser una editora que realmente sabe hacer su trabajo y mucho más. Gracias también a Chris Cudmore, Alistair Daniel, Katherine Hodkinson, Matt Papa y a todo el personal de Routledge. Kathleen Wilson ha sido, como siempre, el crítico indispensable, el corrector, el compañero y muchísimo más. Este libro es para Hannah en su segundo cumpleaños.

Introducción

¿Qué es la cultura visual?

La vida moderna se desarrolla en la pantalla. En los países industrializados, la vida es presa de una progresiva y constante vigilancia visual: cámaras ubicadas en autobuses, centros comerciales, autopistas, puentes y cajeros automáticos. Cada vez son más numerosas las personas que miran atrás utilizando aparatos que van desde las tradicionales cámaras fotográficas hasta las videocámaras y *webcams* o cámaras *web*. Al mismo tiempo, el trabajo y el tiempo libre están centrándose progresivamente en los medios visuales de comunicación, que abarcan desde los ordenadores hasta los DVD (Digital Video Disk). Ahora la experiencia humana es más visual y está más visualizada que antes: disponemos de imágenes vía satélite y también de imágenes médicas del interior del cuerpo humano. Nuestro punto de vista en la era de la pantalla visual es crucial. La mayoría de la población de Estados Unidos sigue la vida a través de la televisión y una cantidad mucho menor lo hace a través del cine. El norteamericano medio mayor de dieciocho años ve tan sólo ocho películas al año, mientras que se pasa cuatro horas diarias frente al televisor. Estas formas de visualización se enfrentan ahora al desafío de los medios visuales de comunicación interactivos como Internet y las aplicaciones de la realidad virtual. En 1998, había treinta y tres millones de norteamericanos conectados a la Red y en la actualidad son muchos más. En esta espiral de imaginería, ver es más importante que creer. No es una mera parte de la vida cotidiana, sino la vida cotidiana en sí misma.

Observemos algunos ejemplos de la constante espiral en la que está inmersa la aldea global. El secuestro del pequeño Jamie Bulger en un

Figura 1. James Bulger, fotograma de un vídeo de la policía. Cortesía de PA News.

centro comercial de Liverpool fue captado de forma impersonal por una videocámara de vigilancia, lo cual constituye una escalofriante prueba de la facilidad con que el delito fue tanto cometido como detectado. Al mismo tiempo, y a pesar de la teoría de que la vigilancia constante aumenta la seguridad, eso no sirvió para evitar que el niño fuera raptado y, finalmente, asesinado. El atentado en los Juegos Olímpicos de Atlanta del año 1996, fue captado por la repetición continua de la interacción azarosa de la tecnología visual de un videoaficionado y un canal de televisión por cable alemán que entrevistaba a la nadadora norteamericana Janet Evans. Casi siempre hay alguien observando y grabando. Hasta la fecha no se ha perseguido a nadie por ello. La visualización de la vida cotidiana no significa que necesariamente conozcamos lo que observamos. Cuando el vuelo ochocientos de la TWA se estrelló en Long Island, Nueva York, en julio de 1996, fueron muchas las personas que presenciaron el acontecimiento. Sus testimonios

sobre el mismo fueron tan diferentes que el FBI acabó dando crédito sólo a los menos sensacionalistas y adornados. En 1997, el FBI hizo pública una reconstrucción por ordenador del accidente, utilizando materiales que iban desde el radar hasta las imágenes por satélite. Se pudo demostrar todo menos la verdadera causa del accidente, es decir: el motivo por el que explotó el depósito de combustible. Sin esta respuesta, la reproducción visual era prácticamente inútil. Todavía resulta más sorprendente lo que el mundo presenció en 1991, al observar cómo las fuerzas armadas estadounidenses emitían una y otra vez las imágenes de sus bombas «inteligentes» alcanzando sus objetivos durante la Guerra del Golfo. Las grabaciones parecían mostrar lo que Paul Virilio denominó la «automatización de la percepción», máquinas que pueden «ver» el camino hacia su destino (Virilio, 1994, pág. 59). Pero cinco años después salió a la luz que a pesar de que las armas realmente «veían» algo, a la hora de alcanzar los objetivos marcados, no eran más precisas que las tradicionales. En septiembre de 1996, los misiles de crucero norteamericanos alcanzaron las defensas antiaéreas iraquíes dos veces en dos días; los aviones estadounidenses fueron atacados por los iraquíes varios días después. ¿Acaso, como afirmaba de forma provocadora Jean Baudrillard, la Guerra del Golfo jamás debería haberse desencadenado? ¿Qué debemos creer si ver ya no significa creer?

La distancia entre la riqueza de la experiencia visual en la cultura posmoderna y la habilidad para analizar esta observación crea la oportunidad y la necesidad de convertir la cultura visual en un campo de estudio. Aunque, normalmente, los diferentes medios visuales de comunicación se han estudiado de forma independiente, ahora surge la necesidad de interpretar la globalización posmoderna de lo visual como parte de la vida cotidiana. Los críticos en disciplinas tan diferentes como la historia del arte, el cine, el periodismo y la sociología han comenzado a describir este campo emergente como cultura visual. La cultura visual se interesa por los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, el significado o el placer conectados con la tecnología visual. Entiendo por tecnología visual cualquier forma de aparato diseñado ya sea para ser observado o para aumentar la visión natural, desde la pintura al óleo hasta la televisión e Internet. La pos-

modernidad se define con frecuencia como la crisis de la modernidad. En este sentido, quiere decir que lo posmoderno es la crisis provocada por la modernidad y la cultura moderna al enfrentarse al fracaso de su propia estrategia de la visualización. En otras palabras: la crisis visual de la cultura es lo que crea la posmodernidad y no su contenido textual. Aunque es cierto que la cultura impresa no va a desaparecer, la fascinación por lo visual y sus efectos que marcaron la modernidad ha engendrado una cultura posmoderna que lo es más aun cuando es visual. Esta proliferación de lo visual ha convertido al cine y la televisión estadounidenses en el segundo mayor campo de exportación, después de la industria aeroespacial, facturando a Europa tres con siete millares de millones de dólares, sólo en el año 1992 (Barber, 1995, pág. 90). Evidentemente, la posmodernidad no es sólo una experiencia visual. En lo que Arjun Appadurai denominó el «complejo, disyuntivo e imbricado orden» de la posmodernidad, no debe esperarse la prolijidad (Appadurai, 1990, pág. 328). Tampoco podemos encontrarla en épocas anteriores, ya sea remontándonos a la cultura pública de los cafés del siglo XVIII ensalzada por Jurgen Habermas, o al capitalismo impreso de la prensa y el mundo editorial del siglo XIX, descrito por Benedict Anderson. Del mismo modo en que estos autores convirtieron una característica particular de un período en el medio para analizarla, a pesar de las múltiples alternativas que tenían, la cultura visual es una táctica para estudiar la genealogía, la definición y las funciones de la vida cotidiana posmoderna desde la perspectiva del consumidor, más que de la del productor. Al igual que el siglo XIX quedó representado a través de la prensa y la novela, la cultura fragmentada que denominamos posmoderna se entiende e imagina mejor a través de lo visual.

Sin embargo, esto no quiere decir que se pueda trazar una simple línea divisoria entre el pasado (lo moderno) y el presente (lo posmoderno). Como dijo Geoffrey Batchen: «La amenazada disolución de los límites y las contraposiciones [lo posmoderno] que se intenta describir, no es algo propio de una determinada tecnología o del discurso posmoderno, sino más bien una de las condiciones fundamentales de la modernidad en sí misma» (Batchen, 1996, pág. 28). Desde este punto de vista, la cultura visual tiene una genealogía que necesita ser estudiada y definida tanto en el período moderno como en el posmoderno (Fou-

cault, 1998). Algunos críticos piensan que la cultura visual es simplemente «la historia de las imágenes» manejada con un concepto semiótico de la representación (Bryson y otros, 1994, pág. xvi). Esta definición crea una materia de estudio tan extensa que ninguna persona o incluso ningún grupo podría cubrirla por completo. Otros consideran que es una forma de crear una sociología de la cultura visual que establecería una «teoría social de lo visual» (Jenks, 1995, pág. 1). Este enfoque parece fomentar la idea de que lo visual ofrece una independencia artificial de los demás sentidos, que apenas tiene relación con la experiencia real. En este libro, la cultura visual se trata desde un punto de vista mucho más activo y se basa en el papel determinante que desempeña la cultura visual en la cultura más amplia a la que pertenece. Esta historia de la cultura visual realzaría aquellos momentos en los que lo visual se pone en entredicho, se debate y se transforma como un lugar siempre desafiante de interacción social y definición en términos de clase, género e identidad sexual y racial. Según el sentido que Roland Barthes da al término, es un tema decididamente interdisciplinario: «Para realizar un trabajo interdisciplinario, no basta con escoger un tema y enfocarlo bajo dos o tres perspectivas o ciencias diferentes. El estudio interdisciplinario consiste en crear un nuevo objeto que no pertenece a nadie». Como argumentaba recientemente un crítico en estudios de las comunicaciones: Este trabajo conlleva «los más altos niveles de incertidumbre, riesgo y arbitrariedad» utilizados hasta hoy con tanta frecuencia (McNair, 1995, pág. xi). De poco serviría romper las viejas barreras disciplinarias si el objetivo fuera colocar en su lugar unas nuevas.

Algunos pueden pensar que la cultura visual necesita abarcar demasiado y que ese alcance excesivo no puede ser de uso práctico. Cierto es que la cultura visual no se establecería de forma confortable en unas estructuras universitarias ya existentes. Ello se debe en parte a la existencia de un cuerpo emergente de conductas académicas interdisciplinarias que abarca estudios culturales, estudios de *gays* y lesbianas, estudios de afroamericanos y muchos más, cuyos temas principales van más allá de los límites de las disciplinas académicas tradicionales. En este sentido, la cultura visual es una disciplina táctica y no académica. Es una estructura interpretativa fluida, centrada en la comprensión de la respuesta de los individuos y los grupos a los medios visuales de co-

municación. Esta definición procede de las cuestiones que plantea y de los temas que busca para desarrollarse. Al igual que otros enfoques mencionados más arriba, su objetivo es ir más allá de los confines tradicionales de la universidad, con el fin de interactuar con la vida cotidiana de los individuos.

Visualizando

Uno de los rasgos más chocantes de la nueva cultura visual es el aumento de la tendencia a visualizar las cosas que no son visuales en sí mismas. Este movimiento intelectual cuenta con la inestimable ayuda del desarrollo de la capacidad tecnológica, que hace visibles cosas que nuestros ojos no podrían ver sin su ayuda: desde el descubrimiento accidental de los rayos X, en 1895, por parte de Roentgen, hasta las «imágenes» telescópicas de las distantes galaxias, que debemos a Hubble y que son transposiciones de frecuencias que nuestros ojos no pueden detectar. Una de las primeras personas que destacó estos descubrimientos fue el filósofo alemán Martin Heidegger, quien los denominó el crecimiento de la imagen del mundo. Declaró que «una imagen del mundo [...] no consiste en una fotografía del mundo, sino en el mundo concebido y captado como una imagen [...] La imagen del mundo no cambia por haber dejado de ser medieval y haberse convertido en moderna, sino porque el mundo se ha convertido por completo en una imagen y eso es lo que hace que la esencia de la edad moderna sea diferente» (Heidegger, 1977, pág. 130). Imaginemos a un conductor en una típica autopista norteamericana. El progreso del vehículo depende de una serie de juicios visuales que realiza el conductor teniendo en cuenta la velocidad relativa de otros vehículos y todas las maniobras necesarias para llevar a cabo el viaje. Al mismo tiempo, el conductor es bombardeado con otra información: semáforos, señales de tráfico, intermitentes, vallas publicitarias, anuncios sobre el precio de la gasolina o sobre tiendas, la hora local y la temperatura, y muchas cosas más. Aun así, la mayoría de las personas considera el proceso tan rutinario que pone música para no aburrirse. Hasta los vídeos musicales, que saturan el campo visual con distracciones y van acompañados de banda sonora, tienen que

aderezarse con mensajes de texto móviles. Esta importante habilidad para absorber e interpretar la información visual es la base de la sociedad industrial, y en la era de la información está adquiriendo aún una mayor importancia. No es una cualidad propia del ser humano, sino una capacidad aprendida relativamente nueva. El filósofo medieval santo Tomás de Aquino opinaba que no se debía confiar sólo en la vista para elaborar juicios perceptivos: «Así, la vista se demostraría falible cuando alguien intentara juzgar mediante ella que una cosa era coloreada o en qué lugar se encontraba» (Aquino, 1951, pág. 275). De acuerdo con una valoración reciente, la retina contiene cien millones de células nerviosas que son capaces de realizar cerca de diez mil millones de operaciones de procesamiento por segundo. El hiperestímulo de la cultura visual moderna, desde el siglo XIX hasta nuestros días, se ha dedicado a intentar saturar el campo visual. Este proceso fracasa constantemente, ya que cada vez aprendemos a ver y a conectar de forma más rápida.

Dicho de otro modo: la cultura visual no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la existencia. Esta visualización hace que la época actual sea radicalmente diferente a los mundos antiguo y medieval. A pesar de que dicha visualización ha sido algo normal en la era moderna, ahora se ha convertido en una obligación total. Podríamos decir que esta historia comenzó con la visualización de la economía que llevó a cabo François Quesnay en el siglo XVIII, quien dijo de su «imagen económica» de la sociedad que «pone ante nuestros ojos determinadas ideas inextricablemente entretejidas, que el intelecto en solitario tendría gran dificultad en comprender, aclarar y conciliar mediante el método del discurso» (Buck-Morss, 1989, pág.116). De hecho, Quesnay expresa el principio de la visualización en términos generales; no sustituye al discurso pero lo hace más comprensible, rápido y efectivo. Los efectos más espectaculares de la visualización han tenido lugar en la medicina, ya que a través de una tecnología compleja, la tecnología visual lo ha transformado todo: desde la actividad cerebral hasta el latido, en un modelo visual. Más recientemente, la visualización del medio informático ha dado lugar a unas nuevas y excitantes expectativas sobre las posibilidades de lo visual. Sin embargo, los ordenadores no son herramientas visuales por naturaleza. Procesan la información utilizando un sistema binario de

unos y ceros, y el *software* o conjunto de programas que contienen, hace que los resultados sean comprensibles para el usuario. Los primeros lenguajes de programación como ASCII y Pascal eran completamente textuales y contaban con órdenes que no eran intuitivas, sino que tenían que aprenderse. El sistema operativo desarrollado por Microsoft, más conocido como MS-DOS, conservó estos rasgos tecnócratas hasta que fue desafiado por el *point-and-click* o «señalar y clicar» de Apple. Este sistema, basado en iconos y menús «desplegables», se convirtió en el estándar junto a la conversión de Microsoft al entorno Windows. Con el desarrollo de Internet, el lenguaje Java permite que el usuario no instruido pueda acceder a gráficos que anteriormente fueron del dominio exclusivo de instituciones de élite como el MIT Media Lab (Laboratorio de Medios de Comunicación del Instituto de Tecnología de Massachusetts). Como el precio de la memoria de los ordenadores ha bajado mucho y con la llegada de programas como RealPlayer y Shockwave, que suelen poder conseguirse de forma gratuita en la red, los ordenadores personales pueden reproducir vídeos en tiempo real con gráficos a todo color. Es importante recordar que estos cambios fueron dirigidos tanto al consumidor como a la tecnología. Exceptuando que en la actualidad los individuos prefieren la interrelación visual, no existe una razón inherente para que los ordenadores la utilicen de forma predominante.

La cultura visual es nueva precisamente por centrarse en lo visual como un lugar en el que se crean y discuten los significados. La cultura occidental ha privilegiado al mundo hablado de forma sistemática, considerándolo la más alta forma de práctica intelectual y calificando de ilustraciones de ideas de segundo orden a las representaciones visuales. La aparición de la cultura visual da lugar a lo que W. J. T. Mitchell denominó «teoría de la imagen», según la cual algunos aspectos de la ciencia y la filosofía occidental han adoptado una visión del mundo más gráfica y menos textual. Si esto es así, supone un importante desafío a la noción del mundo como un texto escrito que dominaba con gran fuerza el debate intelectual tras los movimientos lingüísticos como el estructuralismo y el post-estructuralismo. En opinión de Mitchell, la teoría de la imagen es producto de «la comprensión de que los elementos que forman parte de la condición de espectador (la mirada, la mirada

fija, el vistazo, las prácticas de observación, la vigilancia, y el placer visual) pueden ser un problema tan profundo como las diversas formas de lectura (el acto de descifrar, la decodificación, la interpretación, etc.) y esta "experiencia visual" o "alfabetismo visual" no se puede explicar por completo mediante el modelo textual» (Mitchell, 1994, pág. 16). A pesar de que quienes trabajan en los medios visuales de comunicación pueden opinar que estas observaciones son bastante condescendientes, cierto es que constituyen una medida según la cual incluso los estudios literarios se han visto obligados a asumir que el mundo como texto ha sido sustituido por el mundo como imagen. Tales imágenes del mundo no pueden ser puramente visuales pero, de igual modo, lo visual perturba el desarrollo y desafía cualquier intento de definir la cultura en términos estrictamente lingüísticos.

Una de las principales labores de la cultura visual consiste en comprender de qué modo pueden asociarse estas complejas imágenes que, al contrario de lo que sostendrían las exactas divisiones académicas, no han sido creadas en un medio o en un lugar. La cultura visual aleja nuestra atención de los escenarios de observación estructurados y formales, como el cine y los museos, y la centra en la experiencia visual de la vida cotidiana. En la actualidad, los diferentes conceptos sobre la observación y la condición de espectador están vigentes en y entre todas las diferentes subdisciplinas visuales. Por supuesto, conviene diferenciarlas. Nuestras actitudes cambian en función de si vamos al cine a ver una película, vemos la televisión o acudimos a una exposición artística. Sin embargo, la mayor parte de nuestra experiencia visual tiene lugar fuera de estos momentos de observación formalmente estructurados. Podemos encontrar una ilustración o dibujo en la portada de un libro o en un anuncio; sin embargo, la televisión se consume como una parte de la vida cotidiana, en lugar de como la única actividad del espectador, y las películas pueden verse en vídeo, en un avión, por cable o de forma tradicional a través del cine. Del mismo modo en que los estudios culturales han tratado de comprender de qué manera los individuos buscan el sentido al consumo de la cultura de masas, la cultura visual da prioridad a la experiencia cotidiana de lo visual, desde la instantánea hasta el vídeo e incluso la exposición de obras de arte de éxito. Si los estudios culturales deben tener un futuro como estrategia

intelectual, habrán de dar el giro visual que ya ha experimentado la vida cotidiana.

El primer paso hacia los estudios sobre la cultura visual consiste en reconocer que la imagen visual no es estable, sino que cambia su relación con la realidad externa en los determinados momentos de la modernidad. El filósofo Jean-François Lyotard argumentó: «La modernidad, aparezca donde aparezca, no tiene lugar sin que la fe o aquello en lo que se cree experimente una cierta destrucción, sin el descubrimiento de la *carencia de realidad* en la realidad; un descubrimiento ligado a la invención de otras realidades» (Lyotard, 1993, pág. 9). A medida que una determinada forma de representar la realidad va perdiendo terreno, otra va ocupando su lugar sin que la primera desaparezca. En la primera parte de este libro, se muestra que la lógica formal de la imagen del *ancien régime* (1560-1820) dio paso, en primer lugar, a una lógica dialéctica de la imagen en la época moderna (1820-1975). Por su parte y durante los últimos veinte años, esta imagen dialéctica ha sido desafiada por la imagen paradójica o virtual (Virilio, 1994, pág. 63). La imagen tradicional seguía sus propias reglas que eran independientes de la realidad exterior. El sistema de la perspectiva, por ejemplo, cuenta con que el observador examine la imagen sólo desde un determinado punto y utilizando un solo ojo. En realidad, nadie hace eso pero la imagen es internamente coherente y, por tanto, creíble. Como la perspectiva afirmaba que la realidad era un terreno perdido, el cine y la fotografía crearon una nueva y directa relación con la realidad consistente en aceptar la «realidad» de lo que vemos en la imagen. Un fotógrafo nos muestra necesariamente algo que, en cierto modo, era real ante la lente de la cámara. Esta imagen es dialéctica porque establece una relación entre el observador y el momento de espacio o tiempo pasado y presente que representa.

Sin embargo, no es dialéctica en el sentido hegeliano del término, según el cual la tesis de la imagen formal, ha sido contrarrestada en primer lugar por la antítesis de la fotografía y luego se ha descompuesto en una síntesis. Las imágenes con perspectiva buscaban hacer el mundo comprensible a la poderosa figura que permanecía en pie en el único punto desde el que era dibujada. Los fotógrafos ofrecían un mapa visual del mundo mucho más democrático. Actualmente, la imagen fil-

mada o fotografiada ya no incluye la realidad en su índice porque todos sabemos que puede ser manipulada por ordenador de forma imperceptible. Como muestra el ejemplo de las bombas «inteligentes», la paradójica imagen virtual «emerge cuando la imagen en tiempo real domina la cosa representada, el tiempo real prevalece, por consiguiente, sobre el espacio real, lo virtual domina lo vigente y pone el concepto de realidad patas arriba» (Virilio, 1994, pág.63). La conversión virtual de la imagen posmoderna parece eludir nuestra comprensión de forma constante y crea una crisis de lo visual que es mucho más que un simple problema local. Por otro lado, la posmodernidad marca la época en la que las imágenes visuales y la visualización de las cosas que no son necesariamente visuales han avanzado de forma tan espectacular que la circulación global de las imágenes se ha convertido en un fin en sí misma, tomando posiciones a gran velocidad a través de la Red.

El concepto de imagen del mundo ya no resulta adecuado para analizar esta cambiada y cambiante situación. La extraordinaria proliferación de imágenes no se puede concentrar en una sola imagen que contemple lo intelectual. En este sentido, la cultura visual es la crisis de información y sobrecarga visual en lo cotidiano. Intenta buscar formas para trabajar dentro de esta nueva (virtual) realidad. Adaptando la descripción de Michel de Certeau sobre la vida cotidiana, la cultura visual es una táctica y «la táctica no tiene más lugar que el del otro» (de Certeau, 1984, pág. xix). La táctica es una maniobra que se lleva a cabo a la vista del enemigo, de la sociedad controladora en la que vivimos (de Certeau, 1984, pág. 37). Aunque algunos consideren desagradables las alusiones militares a la táctica, también se puede argumentar que las tácticas son necesarias para evitar la derrota en las guerras culturales en curso. De igual manera en que las primeras investigaciones sobre lo cotidiano intentaban dar prioridad a las distintas formas en que los consumidores creaban para sí mismos diferentes significados desde la cultura de masas, la cultura visual explorará las ambivalencias, intersticios y lugares de resistencia en la vida cotidiana posmoderna, desde el punto de vista del consumidor.

Poder visual, placer visual

La mayoría de los teóricos de la posmodernidad coinciden en que uno de sus rasgos distintivos es el dominio de la imagen. Esta tendencia parece continuar con el crecimiento en Occidente de la realidad virtual e Internet, combinado con la popularidad global de la televisión, el vídeo y el cine. Sin embargo, esta teoría alcanza una peculiar dimensión, según la cual se asume automáticamente que una cultura en la que domina lo visual es mediocre. Este acto casi reflejo parece poner de manifiesto una duda más amplia sobre la cultura popular en sí misma. Esta actitud crítica cuenta con una larga historia, ya que el pensamiento occidental siempre ha sido hostil a la cultura visual, que tiene sus orígenes en la filosofía de Platón. Platón creía que los objetos que encontramos en la vida cotidiana, incluyendo las personas, son sencillamente malas copias del perfecto ideal de dichos objetos. Comparaba esta reproducción con las sombras que un fuego proyectaba sobre la pared de una cueva: podemos ver a quién o qué refleja la sombra, pero la imagen es una inevitable distorsión de la apariencia original. En otras palabras: todo lo que vemos en el mundo «real» es ya una copia. Si un artista realiza una representación de lo que ve, llevará a cabo una copia de una copia, aumentando así la posibilidad de distorsión. Es más, el estado ideal que imaginaba Platón necesitaba individuos duros y disciplinados, pero las artes despiertan nuestras emociones y deseos. Por tanto, en su República no había lugar para las artes visuales: «La pintura y en general todo arte mimético realiza su obra lejos de la verdad, y que se asocia con aquella parte de nosotros que está lejos de la sabiduría y que es su querida y amiga sin apuntar a nada sano ni verdadero» (Platón, 1991, pág. 286). Esta hostilidad hacia la imagen ha tenido una influencia en el pensamiento occidental que ha perdurado hasta nuestros días. Algunas imágenes han sido juzgadas como demasiado peligrosas para existir, llevando a los iconoclastas a buscar su destrucción o eliminación de la vista pública. En tales campañas, el indignado no ha tenido en cuenta las distinciones entre el *high art* o de élite o arte con mayúsculas y la cultura popular o *low art* o arte con minúsculas. Según palabras de un coetáneo, el monje del siglo xv Savonarola quemó en Florencia «numero-

sas pinturas y esculturas profanas, muchas de las cuales pertenecían a grandes maestros, junto con libros, laúdes y colecciones de canciones de amor» (Freedberg, 1989, pág. 348). De modo similar, el senador Jesse Helms y sus colegas en el Senado de los Estados Unidos de América, se mostraron igual de impacientes tanto a la hora de limitar la pornografía en Internet, como a la de recortar el presupuesto destinado a la Dotación Nacional para las Artes y utilizarlo para patrocinar el trabajo del fotógrafo Robert Mapplethorpe. Por tanto, en algunas críticas contemporáneas, la hostilidad contemporánea hacia lo visual tiene unas raíces profundas.

Toda esta crítica comparte la asunción de que una cultura en la que domina lo visual tiene que estar empobrecida o incluso ser esquizofrénica. A pesar de que la televisión, por ejemplo, ha obtenido un lugar académico en el mundo, en los círculos intelectuales sigue existiendo una gran desconfianza hacia el placer visual. La televisión suele describirse, según palabras de David Morley, como una «radio con imágenes», como si las imágenes no fuesen más que una mera decoración. Esta concentración en la dimensión textual de la televisión puede ser adecuada para los informativos y *talking head* o formatos en los que aparece una persona hablando directamente a cámara, pero no tiene nada que ver con los formatos propios de la televisión como las telenovelas, los concursos, los programas sobre naturaleza y los que cubren el deporte. Cabe destacar el hecho de que el mando a distancia siempre lleva un botón con la palabra «mute» para eliminar el sonido, mientras que no cuenta con ninguno que suprima la imagen. Los programas se pueden seguir fácilmente sin sonido, un dispositivo doméstico habitual que permite que la televisión sea parte de la actividad del hogar, en lugar de ser su centro. Vemos la televisión, no la escuchamos.

Este simple hecho hace que muchos intelectuales pierdan la paciencia. Algunos de ellos, como el sociólogo Pierre Bourdieu, han unido sus fuerzas a grupos que hacen campaña, como el británico *White Dot*, y a una serie de profesores de universidad, para protestar diciendo que la televisión ha enmudecido a la sociedad occidental. Se muestran particularmente indignados con las universidades que han rechazado el estudio de algo que se conoce como Great Books, colección que recoge una importante recopilación de autores clásicos, y se han inclinado por

la televisión y otros medios visuales de comunicación. Aparentemente, esta crítica no es consciente de la respuesta hostil que la Ilustración tuvo hacia las propias novelas, pues acusaba a las formas literarias de la misma influencia corrupta, sobre los principios morales y la inteligencia, que se le reprocha a la televisión. Hasta Michel de Certeau habló de «un crecimiento cancerígeno de la visión» (de Certeau, 1984, pág. xxi). Fredric Jameson da rienda suelta a su hostilidad sin límites:

> Lo visual es *básicamente* pornográfico, lo que equivale a decir que tiene su fin en una fascinación ciega y completa; pensar en sus características se convierte en un complemento de esto, si no existe disposición a traicionar su objetivo. Las películas más austeras sacan necesariamente su energía del intento de reprimir su propio exceso (más que del esfuerzo desagradecido de disciplinar al observador). En consecuencia, las películas pornográficas no son más que el efecto potenciado de las películas en general, que nos piden que miremos fijamente al mundo como si fuera un cuerpo desnudo...
>
> Lo misterioso interpreta [se convierte en] un poder algo supersticioso y adulto que el arte más popular considera incomprensible, del mismo modo en que los animales pueden soñar con lo extraño del pensamiento humano.
>
> (Jameson, 1990, págs. 1-2)

La singularidad de esta postura reside en que convierte al destacado crítico marxista norteamericano en un acérrimo defensor de lo burgués, algo que ya había expresado a través de su novela. Tales arquetipos narrativos como la historia de la mayoría de edad, la *Bildunsgroman* o novela de aprendizaje y el elemento básico del siglo xx para escribir una novela, expresan la importancia de la literatura en la formación de lo burgués, de lo individual. Observar imágenes visuales es, por el contrario, una experiencia a menudo colectiva, como sucede en el cine. Hoy en día, la tecnología informática permite que alguien visite una página *web* a la vez que quizá cientos o miles de individuos, como es el caso de los foros de debate o de los tablones de anuncios, para interactuar con ellos. Más aún: la inherente multiplicidad de los posibles puntos de vista para interpretar cualquier imagen visual, la convierten en un medio potencialmente mucho más democrático que el texto escrito. En

opinión de Jameson, quienes tienen la temeridad de disfrutar del placer visual más que de la disciplina de la lectura son, como mínimo, pornógrafos, probablemente animales. Según Jameson, la parte física de lo visual lo convierte en una actividad degradante, mientras que la lectura está, en cierto modo, divorciada de los procesos físicos de percepción. Su postura deriva de la teoría del cine de Christian Metz y otros teóricos del cine de la década de los setenta, que veían el cine como un aparato para diseminar la ideología, en el que el espectador se convertía en un consumidor totalmente pasivo. Sin embargo, Jameson va más allá de esta teoría intelectual calificando al espectador cinematográfico de ser inferior, más parecido a los animales que a los intelectuales serios como él. Los sin duda involuntarios ecos del pensamiento racista que aparecen en su descripción son desagradables pero insinúan, de forma inevitable, su necesidad colonial de dominar lo visual mediante la escritura.[1] Además, la antipatía generalizada de los intelectuales por las representaciones visuales populares puede ser una hostilidad desplazada hacia quienes participan y disfrutan de la cultura de masas. En el siglo XVIII, esta hostilidad estuvo centrada en el teatro. Ahora va dirigida al cine, la televisión y, cada vez más, a Internet. En cada caso, la fuente de hostilidad es la audiencia masiva, popular, y no el medio en sí mismo. Desde esta perspectiva, el medio no es el mensaje.

Por otra parte, los estudios culturales, que quieren dar una posición privilegiada a la cultura popular, cuentan con una incómoda laguna en lo que a lo visual se refiere, que conduce a la extraña situación en la que todo espectador de *Star Trek* puede definirse como «de la oposición», mientras que quien observa el arte es una víctima de las «clases dominantes». Emulando las palabras de Meaghan Morris: rechazar a alguien que siempre admira el arte es algo tan banal como celebrar la existencia del consumidor de la cultura de masas. Resumiendo: el «arte» se ha convertido en el Otro opresor para los estudios culturales que permite que la cultura popular se defina a sí misma como tal. La base empírica

1. Al asumir que la lectura era, en cierto modo, un estadio de evolución de la inteligencia humana más elevado que los formatos visuales, e ignorar la evidente naturaleza visual de la lectura, el comentario de Jameson también cae en lo que Eric Michaels denominaba «la falacia de la evolución unilineal de la cultura» (Michaels, 1994, págs. 82-83).

de la división ocasional de la cultura en dos, suele derivarse del estudio sociológico sobre los usos de la cultura que llevó a cabo Pierre Bourdieu en 1963 y 1967-1968. Analizando las respuestas de mil doscientos encuestados, Bourdieu argumentó que la clase social determinaba el modo en que un individuo podía responder a la producción cultural. Más que ver el gusto como una cualidad altamente individual, Bourdieu opinaba que era una consecuencia de la educación y el acceso, que generaba un «capital cultural» que reforzaba y fomentaba las distinciones económicas de clase. Su estudio fue una réplica importante a quienes creían que la apreciación de *high culture* no era más que un signo de calidad intelectual que servía para distinguir entre la élite intelectual y las masas. En opinión de Bourdieu, el arte era una de las divisiones más claras. Visitar los museos era casi terreno exclusivo de las clases media y alta (en el sentido europeo de las diferencias de clases), mientras que la clase trabajadora se mostraba casi unánime a la hora de desdeñar el valor del arte en general y del arte moderno en particular. Las preguntas planteadas a los encuestados parecían buscar tales respuestas, haciendo que, en general, resultara más fácil dar respuestas negativas al arte. Se les pidió que eligieran entre cinco frases, tres de las cuales ofrecían respuestas negativas al arte[2] y había dos casos específicos de aprobación.[3] No podían responder que les gustaba el arte en general (Bourdieu, 1984, págs. 516-517). Los descubrimientos de Bourdieu sólo confirman los prejuicios que contenían sus preguntas y que sostenían que a «ellos» no les gustaría «nuestra» cultura de élite y deben ser estudiados como un fenómeno diferenciado: lo popular.

Además, tiene sentido preguntarse si un estudio basado en los acartonados y tradicionales museos franceses de la década de los sesenta debería seguir determinando nuestra actitud hacia la mucho más sociable y cercana cultura de museo de la década de los noventa. La investigación de Bourdieu se llevó a cabo antes de la llegada del gran éxito de las

2. Los cuadros no me interesan. Las galerías no son mi punto fuerte; no puedo apreciarlas. Las pinturas son bonitas pero difíciles; no tengo conocimientos suficientes para hablar acerca de ellas.

3. Me gustan los impresionistas. La pintura abstracta me interesa tanto como las escuelas clásicas.

exposiciones en los museos y antes del cambio que dedicó una mayor atención a las subvenciones y donaciones con el fin de diversificar el público de los mismos. Aunque no puede negarse que todavía queda un largo camino por recorrer, la situación no está cortada de un modo tan claro como podía parecerlo hace treinta años. Cuando un millón de personas visita una exposición de Monet en Chicago y cinco millones acuden anualmente al Metropolitan Museum de Nueva York, se puede decir que el arte y los museos forman, en cierto modo, parte de la cultura de masas en lugar de ser algo opuesto a ella. El informe de Bourdieu tampoco ha tenido peso histórico. A mediados del siglo XIX, la exposición parisina anual de pintura y escultura conocida como el Salón atraía una audiencia cifrada en un millón de espectadores y era un acontecimiento de lo más popular. Si llevamos la definición de arte más allá del terreno formal de las galerías de arte y los museos e incluimos prácticas tales como el carnaval, la fotografía y los medios de comunicación por ordenador, es evidente que la división neta entre «la cultura popular progresiva» y «el gran arte represivo» no tiene sentido. El papel que desempeñan todas las variedades culturales es demasiado complejo y demasiado importante para quedar reducido a estos términos. Esta historia intelectual crea un difícil legado para los estudios de la cultura visual. La cultura visual procura combinar la perspectiva histórica de la historia del arte y los estudios sobre cine con cada caso específico, con cada enfoque característico de los estudios culturales que encierre un compromiso intelectual. Al ser esta misma integración lo que muchos eruditos en estas materias han intentado evitar definiendo sus campos como opuestos, la cultura visual tiene que seguir adelante definiendo la genealogía de lo visual que intenta utilizar y su interpretación del complejo término «cultura».

Mundo visual

En lugar de dividir la cultura visual en dos partes opuestas, examinaré el modo en que lo visual ha llegado a desempeñar un papel primordial en la vida moderna. Al hacerlo, intentaré crear lo que Michel Foucault calificaba como una genealogía de la cultura visual, haciendo hincapié

en la amplia trayectoria que ha dado lugar a la aparición del mundo visual contemporáneo, sin pretender resaltar la riqueza del campo. Con ello quiero decir que la labor que corresponde desempeñar no consiste en una búsqueda fútil de los «orígenes» del mundo visual moderno en el pasado, sino en una reinterpretación estratégica de la historia de los modernos medios visuales de comunicación entendidos de forma colectiva y no fragmentada en unidades disciplinarias como el cine, la televisión, el arte y el vídeo. Dada la selección constantemente cambiante de los medios visuales de comunicación y sus usos, la cultura visual tiene que aceptar su estatus provisional y variable, en lugar de tener el objetivo tradicional del conocimiento enciclopédico.

Las partes constituyentes de la cultura visual no están, por tanto, definidas por el medio, sino por la interacción entre el espectador y lo que mira u observa, que puede definirse como acontecimiento visual. Cuando entramos en contacto con aparatos visuales, medios de comunicación y tecnología, experimentamos un acontecimiento visual. Por acontecimiento visual entiendo una interacción del signo visual, la tecnología que posibilita y sustenta dicho signo y el espectador. Al prestar atención a esta interacción múltiple, intento adelantar estrategias interpretativas más allá del ahora familiar uso de la terminología semiótica. La semiótica o ciencia de los signos es un sistema creado por los lingüistas para analizar la palabra oral y escrita. Divide el signo en dos partes: el significante —lo que se ve— y el significado —lo que significa—. Este sistema binario parecía ofrecer un gran potencial para explicar el más amplio fenómeno cultural. La semiótica obtenía su fuerza negando cualquier relación necesaria o causal entre las dos partes del signo. El dibujo de un árbol se hace para dar a entender lo que es un árbol, no porque en cierto modo sea realmente como un árbol, sino porque el público que lo observa lo acepta como la representación de un árbol. Por tanto, es posible que los modos de representación cambien con el tiempo o sean desafiados por otros medios de representación. En resumen: ver no es creer, sino interpretar. Las imágenes visuales tienen éxito o fracasan en la medida en que podamos interpretarlas satisfactoriamente. La idea de que la cultura se comprende a través de los signos ha formado parte de la filosofía europea desde el siglo XVII. En los últimos treinta años, ha acaparado tanta atención debido a que los lingüistas y an-

tropólogos han intentado utilizar la estructura del signo como un medio para interpretar las estructuras de la sociedad. No obstante, muchos críticos han querido utilizar el signo para muchas otras cosas. Entusiasmados con la semiótica, en un primer momento los teóricos creyeron que toda interpretación derivaba de la lectura, quizá porque como académicos mantenían un estrecho contacto con ella en su vida cotidiana. Como consecuencia, en la mayoría de los libros se intentaba describir la cultura visual como un «texto» o se procuraban «leer» las películas y otros medios visuales de comunicación. En este sentido, cualquier uso del signo es un ejemplo del sistema lingüístico total. Un signo es, por tanto, un acto individual de discurso que proviene del sistema lingüístico total que hace que dicho discurso sea posible. Los estructuralistas, como se les conoció, buscaban examinar los modos en que las personas utilizaban los signos individuales con el fin de comprender las «estructuras profundas» de la sociedad que generaban estos ejemplos individuales. Encabezados por el antropólogo Claude Lévi-Strauss, los estructuralistas esperaban descubrir las estructuras subyacentes en todas las sociedades y culturas. Lévi-Strauss argumentaba, por ejemplo, que el tabú del incesto y la distinción entre la comida cruda y la cocinada son dos estructuras fundamentales en todas las sociedades. Sin embargo, a efectos prácticos, tenemos que trabajar con el ejemplo individual y no con el sistema total. Tampoco podemos considerar cerrado ningún sistema de signos; los nuevos significados y las formas de crearlos siempre están a disposición de los usuarios del lenguaje. Si no puede conocerse el sistema total, no resultará muy útil insistir en que el ejemplo concreto es una manifestación de este sistema. El signo es, por tanto, altamente contingente y sólo puede comprenderse en el contexto histórico. No existe ni puede existir una teoría del signo «puro» que atraviese con éxito los límites del tiempo y del lugar. Al final, el estructuralismo no resultó productivo. Era posible reducir todos los textos a una serie de fórmulas, pero al hacerlo se elidían las principales diferencias entre textos. Al igual que cualquier otro medio para el análisis de los signos, la cultura visual debe estar en conexión con la investigación histórica.

En el campo visual, la naturaleza estructurada de la imagen era fundamental para la técnica radical del montaje en el cine y en la fotografía de los años veinte y treinta. El montaje era la coyuntura artificial de dos

puntos de vista para crear un nuevo todo a través del montaje en paralelo en el cine y de la combinación de dos o más imágenes en la fotografía. En la temprana Unión Soviética, el cineasta Sergei Eisenstein veía el montaje como un medio para expresar la experiencia radical de la Revolución bolchevique. Quizá su película más famosa describía el motín a bordo del acorazado Potemkin durante el fallido levantamiento de 1905 que anunció los acontecimientos de 1917. Un montaje particularmente espectacular combinaba fotos de los soldados zaristas acribillando a los rebeldes con un primer plano de la reacción de una madre desesperada que había recibido un disparo viéndose obligada a soltar el cochecito de su hijo. Los fotógrafos alemanes John Heartfield y Hannah Hoch aplicaron la técnica del montaje a una sola fotografía, combinando elementos de diferentes fotógrafos en una nueva imagen. Heartfield siguió utilizando el montaje de forma política, combinando citas de líderes del partido nazi con ilustraciones satíricas de lo que realmente podían significar. Para ilustrar la frase de Adolf Hitler que rezaba: «Toda Alemania está en pie tras nosotros», Heartfield mostraba al Führer de pie en su postura característica con un brazo levantado saludando y lo combinaba con una imagen de un rico industrial que le ofrecía un fajo de dinero. El resultado era que Hitler parecía coger el dinero y así se ilustraba de forma inconsciente la opinión de la izquierda de que el partido nazi era la herramienta de la rica empresa capitalista y no la representación del pueblo alemán que reivindicaba ser. Tanto en el cine como en la fotografía, el montaje se realizaba en una sala de edición o en un cuarto oscuro y no en el lugar de filmación o de toma de las instantáneas. La artificialidad de la técnica llevaba a los espectadores a cuestionarse qué era realmente lo que se les mostraba y a trasladar ese escepticismo a imágenes más «realistas». Sin embargo, a pesar de estos usos radicales, pronto quedó claro que la nueva técnica no encerraba nada *intrínsecamente* radical. El montaje en paralelo y el plano recortado se han convertido en los ingredientes básicos de Hollywood y las telenovelas, mientras que el montaje podría utilizarse para crear efectos que eran sencillamente absurdos o incluso para servir a la derecha política. En la década de los noventa, el montaje se convierte en una experiencia visual de la vida cotidiana en un mundo que cuenta con cincuenta canales «básicos» de televisión por cable en Estados Unidos. Ya

no resulta sorprendente prestar atención a la naturaleza construida del signo, cuando se puede ver a Fred Astaire utilizando una aspiradora Dirt Devil o una imagen del John Wayne de los últimos años vendiendo cerveza. Además, todos los vídeos de la MTV están saturados de montajes.

A pesar de que la crítica literaria avanzó partiendo del estructuralismo, continúa desempeñando un papel sorprendentemente importante en la crítica visual. Mieke Bal, una de las más sofisticadas semiólogas de la historia del arte en activo, llamó recientemente a esta práctica «arte de lectura». Su método comparte con los textos de lectura que «el resultado es *significativo*, que funciona a través de discretos elementos visibles llamados *signos* a los que se atribuyen significados; que dichas atribuciones de significado o *interpretaciones* están reguladas mediante reglas denominadas *códigos* y que el sujeto o agente de esta atribución, el lector o el espectador, es un elemento decisivo en el proceso» (Bal, 1996, pág. 26). Sin embargo, al analizar determinadas palabras, este enfoque no acaba de resultar convincente. Dado que si nos centramos únicamente en el significado lingüístico, tales lecturas niegan el mismo elemento que hace que las imágenes visuales de todos los tipos sean distintas a los textos, lo cual equivale a decir que es inmediatez sensual. Eso no es en absoluto lo mismo que la simplicidad, pero a primera vista existe un impacto innegable que no puede reproducir un texto escrito. Es el sentimiento que provocó la visión de la nave espacial llenando la pantalla en *2001: Una odisea del espacio*, la caída del muro de Berlín retransmitida en directo por televisión o lo que supone toparse con los azules y verdes brillantes que contienen los paisajes de Cézanne. Este tono, este murmullo es lo que separa lo extraordinario de lo rutinario. Dicho excedente de experiencia hace que se relacionen mutuamente los diferentes componentes del signo visual o del circuito semiótico. Tales momentos de intenso y sorprendente poder visual suscitan, según palabras de David Freedberg, «admiración, sobrecogimiento, terror y deseo» (Freedber, 1989, pág. 433). Esta dimensión de la cultura visual es el centro de los acontecimientos visuales.

Proporcionemos un nombre a este sentimiento: lo sublime. Lo sublime es la experiencia placentera que representa lo que en realidad sería doloroso o aterrador y que conduce a la comprensión de los límites de lo humano y de los poderes de la naturaleza. Longino fue quien primero

elaboró una teoría de lo sublime en la antigüedad y describió divinamente como «nuestra alma es exaltada por la verdad sublime; realiza un vuelo altivo y se llena de alegría y orgullo, como si ella misma hubiera producido lo que ha sentido» (Bukatman, 1995, pág. 266). La estatua clásica conocida como *Laocoonte* es una representación típica del trabajo artístico sublime. Muestra al guerrero troyano y a sus hijos luchando contra una serpiente que pronto los mataría. Generaciones de espectadores consideran que esta lucha vana evoca lo sublime. El filósofo de la Ilustración Immanuel Kant, quien describió lo sublime como «una satisfacción mezclada con horror», le proporcionó una importancia renovada. Kant comparaba lo sublime con lo bello, viendo lo primero como una emoción más compleja y profunda que llevaba a quienes apreciaban lo sublime a «odiar todas las cadenas, desde la variedad dorada que se llevaba en la corte, hasta los hierros que arrastraban los esclavos de las galeras». Esta preferencia por lo ético sobre lo simplemente estético condujo a Lyotard a revivir lo sublime como un término clave para la crítica posmoderna. Lo ve como «una combinación de placer y dolor: placer en la razón que excede toda presentación, dolor en la imaginación y sensibilidad que demuestran que el concepto es inadecuado» (Lyotard, 1993, pág. 15). La labor de lo sublime consiste, por tanto, en «presentar lo impresentable», un papel apropiado para el implacable mundo visual de la era posmoderna. Además, dado que lo sublime se genera mediante el intento de presentar ideas que no tienen correspondencia en el mundo natural, por ejemplo: la paz, la igualdad, la libertad, «la experiencia del sentimiento sublime exige una sensibilidad por las ideas que no es algo natural, sino que se adquiere a través de la cultura» (Lyotard, 1993, pág. 71). A diferencia de lo hermoso, que puede experimentarse a través de la naturaleza o la cultura, lo sublime es la creación de la cultura y, por consiguiente, es fundamental para la cultura visual. Está claro que la representación de temas naturales puede ser sublime, como en el clásico ejemplo de un naufragio o una tormenta en el mar. Sin embargo, la experiencia directa de un naufragio no puede ser sublime ya que principalmente se experimentaría dolor y la dimensión (sublime) del placer habría desaparecido.

No obstante, no hay posibilidad de aprobar de forma general la adaptación que hace Lyotard del trabajo de Kant. Por una parte, Kant

rechazaba todo el arte y religiones africanos por considerarlos «insignificantes», tan alejados de lo sublime como podía imaginar. Para los ojos con menos prejuicios, las esculturas africanas como las poderosas figuras *minkisi* llenas de dureza (véase el capítulo 5) son importantes ejemplos de la combinación de placer y dolor que da lugar a lo sublime, y también del deseo de mostrar lo que no se puede ver. Lyotard no realiza comentarios directos sobre este eurocentrismo ingenuo, pero se hace eco del mismo en su aprobación de una cronología de vanguardia muy tradicional, en la que los impresionistas cedieron ante Cézanne que fue derribado por los cubistas, desafiados a su vez por Marcel Duchamp. Cualquier estudiante que hubiera asistido a una clase introductoria de historia del arte reconocería este patrón, que da una posición privilegiada al auge de lo abstracto calificándolo como la historia preeminente del arte moderno. Ya en la actualidad e incluso cuando Lyotard escribía en 1982, está claro que lo abstracto dejó de ser útil para la destrucción del sentido contemporáneo de la realidad. Además, se ha convertido en una parte trivial de esta realidad, expresada de forma más notable por la predilección de compradores empresariales y patrocinadores del arte abstracto. Cuando las grandes obras abstractas se encuentran cómodamente instaladas en la sala de juntas de una empresa, ¿pueden realmente seguir siendo un medio para enfrentarse a lo que Lyotard correctamente denomina la «victoria de la tecnociencia capitalista»? Cuando la empresa multinacional de tabaco Philip Morris disfruta patrocinando retrospectivas de arte moderno, como las de Picasso y Robert Rauschenberg en Nueva York, bajo el eslogan «El espíritu de la innovación» (sugiriendo, cómo no, que el verdadero innovador desafía lo convencional y fuma), la historia de la modernidad llega a repetirse como una farsa.

La destrucción (pos)moderna de la realidad se produce en el día a día y no en los estudios vanguardistas. Al igual que los situacionistas coleccionaban ejemplos de los extraños sucesos que en los periódicos pasaban por normales, nosotros podemos ver ahora el colapso de realidad en la vida cotidiana desde los medios visuales de comunicación. A principios de la década de los ochenta, fotógrafos posmodernos como Sherrie Levine y Richard Prince intentaban cuestionar la autenticidad de la fotografía apropiándose de la instantáneas tomadas por otras personas.

Actualmente, este rechazo a reivindicar la fotografía para representar la verdad es algo propio de la cultura popular. La historia de portada del *Weekly World News* del 25 de febrero de 1997, fue una continuación sobre su «historia» del año 1992 sobre el descubrimiento de los esqueletos de Adán y Eva en Denver, Colorado. Posteriores análisis del fotógrafo mostraron el esqueleto de una niña, revelando que la primera pareja de la humanidad tuvo una hija de la que se desconocía su existencia hasta la fecha. El subtítulo decía: «Los expertos en la Biblia se preguntan desconcertados: ¿tuvieron Caín y Abel una hermana pequeña?» La técnica de ampliar las fotografías para descubrir importantes detalles se utiliza de forma rutinaria en las operaciones de vigilancia y espionaje y ha sido un recurso habitual en películas como *Blade Runner* y *Sol naciente*, permitiendo a sus héroes realizar descubrimientos clave en sus casos. La parodia del *Weekly World News* constituye una divertida réplica a tal creencia en el poder de la fotografía para desvelar verdades ocultas. Al mismo tiempo, contribuye a crear un clima de sospecha en el que el abogado de O. J. Simpson puede desestimar de forma convincente la validez de una fotografía en la que se ve a su cliente luciendo los

Figura 2. Erica Kane de *All My Children* (ABC TV).

singulares zapatos Bruno Magli, y que sólo servirá de algo cuando salgan a la luz treinta fotos más.

De hecho, algunas de las series de televisión de más éxito desbaratan la realidad para transmitir a sus espectadores una sensación convincente sobre la experiencia de la vida cotidiana. Las telenovelas dejan a un lado los convencionalismos del dramatismo realista en cuanto a estilo, contenido y narrativa se refiere. El elemento clave que distingue a las telenovelas de otros dramas televisivos es su estilo abierto y seriado. Idóneamente, una telenovela debería funcionar durante años y años con numerosos episodios, al igual que la clásica diurna *All My Children*, que la ABC emitió cinco veces a la semana durante cerca de veinte años. Los telespectadores vieron como sus principales personajes, como Erica Kane, pasaban de la adolescencia a la madurez a través de extraordinarias aventuras. En ese largo y poco habitual período, el regreso de un hermano gemelo perdido hace mucho, apenas es motivo de comentario y la aparente muerte de un personaje no significa que no regrese más tarde. Normalmente, los personajes de *All My Children* mantienen conversaciones en las que ambas partes están de pie mirando a cámara. Para hacer que estas escenas resulten más fáciles, todas las actrices son una cabeza más bajas que los actores. Estos trucos son fundamentales porque la estructura de la telenovela gira esencialmente en torno a las conversaciones, sobre todo a la difusión de información como los cotilleos o los rumores y los consiguientes problemas provocados por tales conversaciones. Lejos de sentirse hastiados por lo artificial de las telenovelas, sus espectadores van adquiriendo una comprensión de las convenciones visuales y textuales de un determinado espectáculo y las consideran una parte del placer de mirar. En las páginas *web* tanto oficiales como no, no se pueden encontrar más comentarios o información. Del mismo modo en que un espectador no iniciado tardará años en comprender un programa de béisbol o de críquet, un verdadero espectador de telenovelas deberá formarse en años, no en semanas. Como dice Robert C. Allen: «Una vez negado que la posición omnipotente de la lectura se encuentra en formas narrativas más cerradas, se pide a los espectadores de telenovelas que se relacionen con las familias de sus series de ficción de la misma manera en que se espera que lo hagan consigo mismos. Deben practicar la paciencia y la tolerancia ante las inter-

minables tribulaciones, encontrando placer en el consuelo y la compasión, más que en cualquier expectativa de resolución definitiva» (Allen, 1995, pág. 7). En este sentido, la experiencia de la telenovela es, de hecho, más realista que el drama «serio» típico que ingeniosamente consigue atar todos sus cabos sueltos en una hora.

Los investigadores que han centrado su atención en la telenovela han descubierto que la compleja estructura narrativa de los seriales permite a los espectadores vivir una experiencia visual similar. Louise Spence argumenta que el lento desarrollo de las telenovelas significa que se experimentan en el presente y no en el tradicional tiempo pasado de la novela o la obra teatral. En esta refundición de la realidad de la telenovela y la del espectador, «los espectadores siempre aportan alguna idea de "realidad" al proceso de observación, evaluando la ficción en función de la "verosimilitud" y de acuerdo con los mundos que conocen (tanto el real como el ficticio), y añadiendo sus asociaciones privadas a los determinados sonidos e imágenes emitidos» (Spence, 1995, pág. 183). Al igual que las técnicas que defendían los cineastas de vanguardia, el hecho de que el espectador complete el texto parece algo fascinante. Charlotte Brunsdon expuso acertadamente: «Del mismo modo en que una película de [Jean-Luc] Godard necesita que su audiencia posea determinadas formas de capital cultural para "cobrar sentido" —una familiaridad extratextual con ciertos discursos artísticos, lingüísticos, políticos y cinematográficos— también sucede así con [...] la telenovela» (Brunsdon, 1997, pág. 17). Sin embargo, dado que tradicionalmente la telenovela ha sido consumida principalmente por mujeres, estas complejas capacidades de observación se han considerado menos importantes que las que requería el «serio» y masculino mundo del cine de vanguardia. Aún en la actualidad, cuando las telenovelas son vistas por hombres y mujeres e incluso cuentan con personajes homosexuales, siguen considerándose un medio «femenino» y trivial dada su gran popularidad (Huyssen, 1986).

En 1997, la ABC decidió que los espectadores de las telenovelas norteamericanas gozarían de un estilo visual más actualizado y de un escenario más realista. Trasladaron a la ciudad de Nueva York a un grupo de personajes pertenecientes a una telenovela que fracasaba titulada *Loving* y crearon una nueva serie a la que llamaron *The City*. La acción

tenía lugar en un escenario real en la calle Green del Soho, en el corazón del mundo del arte y de la moda de Nueva York. Para reforzar este ambiente contemporáneo se utilizaron técnicas de moda como el montaje rápido *fast-cutting* y las cámaras portátiles, originarias de la MTV y ahora importadas a los dramas vespertinos como *Policías de Nueva York.* Sin embargo, ni el lugar de filmación ni el estilo se adaptaron al carácter abierto de serie de la televisión diurna norteamericana. Los espectadores eran conscientes del paisaje urbano constantemente cambiante de Nueva York, lo cual debilitaba la verosimilitud de la continuidad, fundamental para el medio. Las técnicas visuales que tenían como fin acelerar la narración de un vídeo musical de tres minutos o de un drama de cincuenta minutos, también iban en contra del ambiente cotidiano de la televisión diurna. La suspensión de la emisión del programa en 1997 no fue algo inesperado. En un contexto diferente al de la televisión británica, en la que se emiten relativamente pocas telenovelas, la BBC cosechó un gran éxito con *This Life*, utilizando exactamente las mismas técnicas de moda. No obstante, *This Life* contó con un espacio vespertino en la BBC2 como «serie por capítulos», en el que no necesitaba ceñirse a los convencionalismos de la televisión norteamericana diurna y, de hecho, la serie finalizó en agosto de 1997.

La telenovela es quizá el formato visual más internacional, contando con la atención nacional de países tan dispares como Rusia, México, Australia y Brasil. La telenovela crea su propia realidad hasta tal punto que las telenovelas mexicanas son los programas más vistos de la televisión rusa, en la que un culebrón titulado *Los ricos también lloran* obtuvo un setenta por ciento de audiencia en 1992. Estas exportaciones constituyen un asombroso éxito económico, que supone el dominio global del mercado de exportación televisivo por parte de compañías como Televisa o RedeGlobo. Al mismo tiempo, la emisión en Estados Unidos de telenovelas en lengua española ayuda a sus espectadores a adquirir una identidad latina (Barker, 1997, págs. 87-89). Entretanto, en Trinidad la vida se para a diario a la hora del culebrón estadounidense *The Young and the Restless.* A pesar de las obvias diferencias materiales entre los habitantes medios de Trinidad y la vida de fantasía de las telenovelas norteamericanas, un espectador expresó la creencia ampliamente extendida de que «las personas [en Trinidad] la miran por-

que para algunas de ellas es una experiencia cotidiana. Creo que la toman como modelo para sus vidas» (Miller, 1995, pág. 217). Más aún: los habitantes de Trinidad interpretan el programa a su manera, dándole un enfoque a la vida propio del carnaval isleño conocido como «bacchanal»* o bacanal y de la «commess»* o confusión que derivan del mismo. La telenovela no es sólo puro ocio, también puede tener una importancia política significativa. En 1998, se convirtió en una parte de la solución a la crisis bosnia. Tras el derrocamiento del gobierno extremista leal a quien fuera acusado como criminal de guerra, Radovan Karadzic, en la república serbia de Bosnia la televisión serbia respondió retirando de la circulación las copias pirata de la inmensamente popular telenovela venezolana *Casandra*. El gobierno estadounidense intervino para obtener copias legales del programa procedentes de los distribuidores norteamericanos allí establecidos, con el fin de evitar antipatías hacia el nuevo régimen (*New York Times*, 11 de febrero de 1998). La realidad se va reconfigurando diariamente en espacios de una hora de duración alrededor del globo.

La cultura visual popular también puede tratar los temas más serios con unos resultados que, en ocasiones, no consiguen los medios de comunicación tradicionales. Uno de los desafíos más profundos a los que se enfrenta todo artista contemporáneo es la cuestión sobre cómo representar el Holocausto nazi o si debe hacerlo. Cuando, tras el Holocausto, el filósofo Theodor Adorno rechazó cualquier tentativa de escribir poesía lírica calificando el hecho de «bárbaro», fueron muchos los que hicieron extensivos sus pensamientos a todas las representaciones de la Shoah, solidarizándose con los sentimientos de muchos supervivientes, pues ante tal atrocidad sólo cabía el silencio. Al mismo tiempo, otros piensan que es crucial volver a visitar y recordar estos terribles acontecimientos con la esperanza de hacer que en un futuro sea imposible repetirlos. En el momento de escribir estas líneas, surgieron controversias sobre la banca suiza durante la guerra y salieron a la luz nuevos relatos de culpabilidad de algunos alemanes de a pie, que volvieron a colocar el tema en portada. En su extraordinario cómic *Maus*,

* Los términos «bacchanal» y «commess» son propios del inglés que se habla en Trinidad. *(N. de la t.)*

Art Spiegelman ha tocado estos temas en un formato que suele estar dedicado a los superhéroes con capa. Spiegelman utilizaba un estilo gráfico deliberadamente sencillo, mostrando a los judíos como ratones y a los alemanes y polacos como perros o cerdos, del mismo modo en que lo hacía George Orwell en *Rebelión en la granja*. El estilo visual tan directo se combinaba con una sorprendente sofisticación narrativa en la que se utilizaba el formato *flashback* o de escenas retrospectivas para describir acontecimientos del Holocausto y al mismo tiempo contar su compleja relación con su padre y el modo en que influyó en su historia. Como resultado, Spiegelman pudo tratar algunas de las complejidades de su tema que otros relatos tuvieron que eludir. En la película de Steven Spielberg *La lista de Schindler* aparecen, por ejemplo, escenas en las que los judíos están maquinando con el fin de enriquecerse al principio de la guerra. Parece que se exageran los viejos estereotipos al tiempo que se celebra la especulación de Schindler. En comparación, el ratón de Spiegelman lamenta que la descripción de su padre Vladek pueda parecer «como una simple caricatura racista del mezquino y viejo judío». Su madrastra Mala contesta: «¡Puedes decirlo otra vez!» De este modo, Spiegelman permite que el lector vea la situación desde diferentes puntos de vista. La tendencia acaparadora de Vladek saca de quicio a su actual familia norteamericana. Por otro lado, esta misma característica resultó muy útil para ayudarle a él y a su mujer a sobrevivir en los campos de concentración. Más importante aún: al permitir que los judíos realicen la crítica, muestra que el ahorro es una característica más bien personal que étnica. Estos matices se consiguen en algunos contextos, proporcionando el testimonio convincente del poder de los medios visuales de comunicación cuando se manejan bien con el fin de tratar hasta las más complejas cuestiones morales.

Llegado este punto, muchos lectores sentirán la tentación de utilizar la réplica del «sentido común». Esto quiere decir que el sentido común nos dice que no es necesario intelectualizar demasiado el momento en el que se mira u observa. Quién mira, quién es observado y porqué, son cosas completamente obvias. Sin embargo, determinadas reflexiones pueden llevarnos a la conclusión de que mirar no es una actividad tan directa como imaginamos. ¿Por qué, por ejemplo, el Tribunal Supremo de Estados Unidos no puede ofrecer una mejor definición de la

obscenidad que la de «cuando la veo, la reconozco»? El Supremo ha hecho una distinción entre lo «indecente», que es lícito, y lo «obsceno», que no lo es. No obstante, aunque todo el mundo comprende el concepto de pornografía, resulta muy difícil encontrar un número sustancial de personas que esté de acuerdo a la hora de señalar qué es lo obsceno y, por tanto, qué debe prohibirse. Cuando la ciudad de Cincinnati interpuso una acción judicial contra su propio museo por exponer fotografías de Mapplethorpe, la acusación opinó que la obscenidad del trabajo era tal que bastaba con mostrarla a un jurado para condenarlo. Tras escuchar a diferentes comisarios de museos y expertos en historia del arte, el jurado discrepó. Del mismo modo, el Tribunal de Apelaciones del Tercer Circuito de Estados Unidos revocó el Acta para la Decencia en las Comunicaciones (1996), cuyo fin era prohibir el material «indecente» en Internet, por considerar que la definición que tal Acta ofrecía sobre la indecencia era completamente vaga. El Acta decía que indecente era todo lo que: «Según el contexto, represente o describa, en términos patentemente ofensivos según los principios de la comunidad contemporánea, artículos y órganos sexuales o excretorios». La Presidenta del Tribunal Dolores K. Sloviter valoró la posibilidad de que estos términos generales se utilizaran para enjuiciar a los equivalentes contemporáneos de la novela *Ulises* de James Joyce, que cuando fue publicada se prohibió por obscena y ahora es considerada un clásico universal. Ni la verdad ni la obscenidad son fáciles de ver. Milos Forman hizo de su película *El escándalo de Larry Flint* una loa a la Primera Enmienda; sin embargo, muchas feministas consideraron que *Hustler* constituía un ensalzamiento de la degradación de la mujer. Esta crisis de la verdad, la realidad y el mundo visual en la vida cotidiana es el campo sobre el que intentan actuar los estudios culturales.

Cultura

Muchos críticos opinan que el problema de la cultura visual no radica en su insistencia en la importancia del mundo visual, sino en que utiliza un marco cultural para explicar la historia de lo visual. Un artículo de 1996 publicado en la revista de arte *October* parecía poner de manifies-

to un extendido nerviosismo entre los expertos en historia del arte, respecto a que un cambio cultural conduciría a relativizar todos los juicios críticos. El experto en historia del arte Thomas Crow, eminencia de la Yale University, opinaba que la cultura visual es a la historia del arte, lo que el misticismo del movimiento *New Age* es a la filosofía. Gritaba: «Entregar [la] disciplina a un impulso populista equivocado sería considerado universalmente como la abrogación de una responsabilidad fundamental» (*October*, 1996, pág. 35). Crow considera obvio que su condescendiente referencia a la «librería del mercado de masas» —su único argumento en cuanto a porqué sería «equivocado» dar un enfoque democrático a los medios visuales de comunicación— produciría un comprensivo estremecimiento de horror en sus lectores. Gran parte del resto del informe estaba dedicada a echar por tierra lo que Carol Armstrong denominaba la «predilección por la imagen incorpórea» que curiosamente se atribuye a la cultura visual (*October*, 1996, pág. 27). Puede parecer sorprendente que formalistas e historiadores se preocuparan tanto por estas supuestas prácticas pero, como subrayaba Tom Conley, están utilizando una fraudulenta táctica para asustar con el fin de restar atención al placer que supone ser consciente de que la cultura visual «no puede encontrar un lugar disciplinario» (*October*, 1996, pág. 32) y, por tanto, desafía la acogedora familiaridad de las tradicionales estructuras de poder universitarias.

El ímpetu por condenar la cultura como un marco de referencia para los estudios visuales se basa en ello, siendo posible distinguir entre productos culturales y artísticos. Sin embargo, cualquier estudio del término nos demuestra rápidamente que se trata de una falsa oposición. El arte es cultura tanto en el sentido de la *high culture* como en el sentido antropológico del artefacto humano. No hay nada exterior a la cultura. Más que disponer del término, necesitamos preguntar qué significa con el fin de dar una explicación a determinados tipos de cambio histórico en un marco cultural. ¿Cómo se relaciona la cultura visual con los demás usos del término cultura? Utilizar la cultura como término de referencia resulta problemático e inevitable. La cultura conlleva difíciles legados de raza y racismo que pueden evadirse sólo con argumentar que en la era (post)moderna ya no actuamos como nuestros predecesores intelectuales, pero seguimos utilizando su terminología. Tampoco es

posible que una declaración sobre la importancia del arte (ya sea pintura, cine de vanguardia o vídeo) escape al marco cultural.

Como tan acertadamente señaló Raymond Williams, cultura es «una de las dos o tres palabras más complicadas de la lengua inglesa». En el siglo XIX el término adquirió dos significados que todavía siguen formando parte de la comprensión popular y académica de lo cultural. En 1869, el erudito inglés Matthew Arnold publicó un influyente libro titulado *Culture and Anarchy* en el que representaba los dos términos como partes opuestas en conflicto. Arnold definió más tarde la cultura como el producto de las élites: «Lo mejor que se ha pensado y conocido». Muchos eruditos y consumidores de la literatura y de las artes en general consideran que este sentido de cultura como *high culture* sigue siendo el significado más importante del término. Fue adoptado por el crítico de arte Clement Greenberg en su famoso ensayo «Vanguardia y Kitsch» (1961), en el que defendía el proyecto vanguardista del *high art* moderno frente a las vulgaridades fabricadas en serie del *kitsch*. Sin embargo, la cultura también se usó en un sentido diferente, como parte de todo el entramado social de una sociedad particular. Para el antropólogo victoriano E. B. Tylor y muchos antropólogos posteriores, la cuestión fundamental no consistía en determinar cuáles eran los mejores productos intelectuales de un determinado tiempo y lugar, sino en comprender de qué modo la sociedad humana había llegado a construir un modo de vida artificial, no natural y, por lo tanto, cultural. Taylor introdujo el concepto en su libro *Primitive Culture* (1871): «Cultura o civilización, tomada en su sentido etnográfico más amplio, es este complejo todo que incluye el conocimiento, la fe, el arte, la moralidad, el derecho, la costumbre y todas las demás capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad» (Young, 1995, pág. 45). La antropología, por tanto, no sólo incluía las artes y oficios visuales, sino también todas las actividades humanas así como su campo de acción.

Está claro que los estudios culturales y la cultura visual poseen su significado de cultura como un marco interpretativo mucho más cercano a Tylor que a Arnold. Este legado no está libre de problemas. Tylor creía firmemente en la ciencia racial, argumentando que «una raza puede conservar sus caracteres especiales durante unos treinta siglos o du-

rante cientos de generaciones» (Young, 1995, pág. 140). Así, mientras en teoría la evolución de diferentes razas era posible, Tylor afirmaba que no había habido cambios importantes en la historia humana documentada, lo que situaba en niveles muy distintos los logros alcanzados por las diferentes razas. En otras palabras: las diferentes sociedades humanas mostraban distintas etapas de evolución humana, lo que permitía a los antropólogos interpretar la historia hacia atrás. El sentido antropológico de la cultura pasó a basarse en el contraste entre el presente moderno del antropólogo (blanco, occidental) y el pasado pre-moderno de su tema (no blanco, no occidental). Este modelo lineal de evolución resultó inteligible cuando se visualizó; un proceso al que el antropólogo Johannes Fabian llamó visualismo: «La capacidad de visualizar una cultura o sociedad casi significa lo mismo que comprenderla» (Fabian, 1983, pág. 106). Este visualismo es muy similar al deseo posmoderno de visualizar el conocimiento y nos obliga a estudiar si la cultura visual puede escapar a su herencia racial.

En su intento por buscar un camino alejado del laberinto cultural, la cultura visual desarrolla el concepto de cultura tal como lo expresaba Stuart Hall: «La práctica cultural se convierte entonces en un campo con el que nos comprometemos y elaboramos una política». El término política no hace referencia a los partidos políticos. Lo que quiere decir es que la cultura es el lugar en el que las personas definen su identidad y eso cambia de acuerdo con las necesidades que tienen los individuos y comunidades de expresar dicha identidad. Los enfoques transculturales serán una herramienta clave en la diáspora global del mundo moderno. Los modelos culturales antropológicos y artísticos se basan en poder hacer una distinción entre la cultura de una etnia, nación o persona y otra. Del mismo modo en que ha sido importante utilizar lo que Gayatri Spivak denominaba «esencialismo estratégico» para validar el estudio de la cultura visual no blanca y no occidental por derecho propio, ahora lo es realizar el duro trabajo de ir más allá de este esencialismo hacia una comprensión de las realidades plurales que coexisten y se enfrentan tanto en el presente como en el pasado. La forma errónea de hacerlo es algo ya evidente, como insistir en retornar a la alta tradición moderna. La cultura visual, por el contrario, debe describir lo que Martin J. Powers describía como «una red fractal, impregnada con modelos

del mundo entero». Existen diversas razones para convertir la cultura visual en fractal y no en lineal. Primera: descarta toda probabilidad de que cualquier narrativa tomada en conjunto pueda contener todas las posibilidades del nuevo sistema global/local, lo cual siempre puede ampliarse para los fractales. Segunda: una red fractal cuenta con puntos clave de interrelación e interacción que son de una importancia y complejidad fuera de lo común. Por ejemplo: el detalle de un diseño de Mandelbrot puede observarse cada vez más de cerca hasta que de repente se convierte en otra «interpretación» del diseño. Así, la parte de este libro dedicada a la cultura estudia varios ejemplos específicos de la intersección de la raza, la clase y el género en los medios visuales de comunicación, con el fin de esclarecer sus complejas operaciones. Dado que el modernismo puede haber lanzado estos diseños a una red disciplinaria, dicha red es ahora un modelo mucho más satisfactorio para la diseminación de la cultura visual. Powers no sólo aboga por una total World Wide Web de la imagen visual, sino que también da importancia a los diferenciales de poder alrededor de la red. En la actualidad, hay que reconocer que la cultura visual es un discurso de Occidente sobre Oriente, pero en este marco «el tema», como nos recuerda David Morley, «consiste en cómo pensar en la modernidad, no tanto como algo específicamente o *necesariamente* europeo [...] sino sólo como algo supeditado a ello» (Morley, 1996, pág. 350) —véanse los capítulos cuatro y seis—. Si miramos a lo largo de la historia, los euroamericanos (utilizando el término japonés) dominaron la modernidad durante un período relativamente corto que ahora bien puede darse por finalizado.

La cultura occidental ha intentado nacionalizar estas historias de poder. Quizá el ejemplo más claro de ello en los últimos tiempos fuera la exposición en el Museum of Modern Art de Nueva York realizada en 1984 y titulada «Primitivismo en el arte del siglo xx: Afinidades entre lo tribal y lo moderno». En ella, los trabajos encabezados por los modernos europeos como Picasso y Giacometti se expusieron junto a los trabajos artísticos de las culturas africanas y de Oceanía, como si la única función de estos objetos fuera la de servir de influencia formal a los artistas occidentales. Se suponía que las piezas expuestas no tenían valor o significado por sí solas, sino que eran fuente de inspiración para los superiores artistas modernos sobre los que la muestra deseaba centrar la atención. Una

década más tarde, el comisario William Rubin no encontraba error alguno en esta estrategia: «La modernidad es una moderna tradición occidental, no africana o polinesia. ¿Qué hay de malo en que el MoMA (Museum of Modern Art) muestre el arte tribal en el contexto de sus intereses? (Grimes, 1996, pág. 39). El problema consiste en asumir que Occidente es una entidad cultural precintada herméticamente, cuyas patrullas de frontera pueden permitir entrar a otras culturas como fuentes de inspiración de ideas occidentales, pero nunca como entidades iguales e interactivas. Una labor básica a la hora de enfocar la cultura visual consiste en buscar medios de escritura y narración que permitan la permeabilidad transcultural de las culturas y la inestabilidad de la identidad. A pesar del reciente centralismo en la identidad como un medio para resolver dilemas culturales y políticos, cada vez está más claro que la identidad es tanto un problema como una solución para los que se encuentran entre culturas, lo que, en la diáspora global del momento actual, nos incluye a casi todos. El artista peruano Kukuli Verlade Barrineuvo ha expresado este dilema de forma elocuente:

> Soy un individuo occidentalizado. No estoy diciendo que sea un individuo occidental; dado que no creé esa cultura, soy un producto de la colonización. [...] Tenemos que hacer frente a la realidad. Enfrentarme consiste en conocer mi raza mixta, saber que no soy indio y que no soy blanco. Eso no significa que tenga una ambigüedad, sino que tengo una nueva identidad: la identidad de un individuo colonizado. Me siento herido al ver lo que la colonización ha hecho a mis antepasados: los ha convertido en una raza mixta. No soy indio, cuento con ambas herencias.
>
> (Miller, 1995, pág. 95)

Esta experiencia o dos o más herencias combinadas para formar una tercera y nueva forma es lo que, siguiendo a Fernando Ortiz, denominaré transcultura. La «cultura» en la cultura visual intentará ser este constante cambio dinámico de la transcultura y no el estático edificio de la cultura antropológica (véase el capítulo cuatro).

Vida cotidiana

La experiencia transcultural de lo visual en la vida cotidiana tiene lugar, por tanto, en el territorio de la cultura visual. ¿Cómo podemos determinar a qué deberíamos llamar «vida cotidiana»? En su influyente *Introduction to Everyday Life*, Henry Lefebvre decía que es un lugar clave de interacción entre lo cotidiano y lo moderno: «Dos fenómenos conectados, correlativos, que no son ni absolutos ni entidades. Vida cotidiana y modernidad: una coronando y disimulando, la otra desvelando y ocultando» (Lefebvre, 1971, pág. 24). En este sentido, la experiencia visual es un acontecimiento que resulta de la intersección entre lo cotidiano y lo moderno que tiene lugar a través de las «líneas tortuosas» marcadas por los consumidores que traspasan las redes de la modernidad (de Certeau, 1984, pág. xviii). En su análisis sobre *The Practice of Everyday Life*, apoyaba las pautas relativas a «la vivienda, las mudanzas, el diálogo, la lectura, las compras y la cocina», que parecían ofrecer al consumidor una serie de tácticas más allá del alcance de la vigilancia de la sociedad moderna (De Certeau, 1984, pág. 40).

El consumidor es el agente clave de la sociedad capitalista posmoderna. El capital comenzó como el dinero, siendo el medio de intercambio de artículos, y fue acumulándose con el comercio. Alcanzó la independencia en las primeras etapas de la cultura capitalista como capital de financiación, generando intereses en las inversiones y préstamos. Según el análisis marxista, el capitalismo crea beneficios explotando la diferencia entre los ingresos fruto del trabajo contratado y la cantidad que cuesta contratar dicho trabajo. Esta «plusvalía» fue la base de los economistas y políticos marxistas durante el siglo posterior a la publicación de *El capital* en 1867. Todavía sigue estando claro que el capital sigue generando beneficios muy superiores a cualquier plusvalía que pueda sacarse de los trabajadores individuales. El capital ha comercializado todos los aspectos de la vida cotidiana, incluyendo el cuerpo humano e incluso el mismo proceso de observar. En 1967, el crítico situacionista Guy Debord identificó lo que él llamaba la «sociedad del espectáculo», es decir, una cultura completamente dominada por la espectacular cultura de consumo «cuya función consiste en que la histo-

ria se olvide dentro de la cultura» (Debord, 1977, pág. 191). En la sociedad del espectáculo, los individuos deslumbrados por el espectáculo se sumergen en una existencia pasiva dentro de la cultura del consumo de masas, aspirando sólo a adquirir la mayor cantidad de productos. El aumento de una cultura dominada por la imagen se debe al hecho de que «el espectáculo es *capital* hasta tal punto de acumulación que se convierte en una imagen» (Debord, 1977, pág. 32). Uno de los ejemplos más impactantes de este proceso es la vida todo menos autónoma de determinados logotipos empresariales, como el logotipo *swoosh* de *Nike*, que representa el ala de la diosa griega Nike, o los arcos amarillos de McDonald's que son inevitablemente legibles en cualquier contexto en el que los encontremos. La conexión entre el trabajo y el capital se pierde en el resplandor del espectáculo. En la sociedad espectacular, se nos convence con la imagen más que con el objeto.

Jonathan L. Beller denominó a este desarrollo la «teoría de atención del valor» (Beller, 1994, pág. 5). Los medios de comunicación intentan atraer nuestra atención y crear un beneficio al hacerlo. Así, las películas modernas cuestan una impresionante cantidad de dinero con el fin de captar nuestra hastiada atención y, consecuentemente, sacar un beneficio de su inversión. Sin embargo, dado que alrededor de las tres cuartas partes de las películas hechas en Hollywood fracasan, es una empresa de alto riesgo que sólo las compañías económicamente fuertes pueden financiar. De hecho, el cine es, según el análisis de Beller, el arquetipo de la empresa capitalista: «La producción en cadena, que implica el montaje y la edición del material/capital es un proceso protocinematográfico, mientras que la circulación de los productos era una forma de protocine, de imágenes extraídas del mundo humano y alejándose de nuestro alcance» (Beller, 1996, pág. 215). De este modo, como el capitalismo de consumo continuaba aumentando, pronto quedó bastante claro que la sociedad del espectáculo de Debord era en sí misma el producto del *boom* consumista de posguerra, más que una forma estable y reciente de la sociedad moderna. El filósofo francés Jean Baudrillard anunció el fin de la sociedad del espectáculo en 1983. En su lugar declaró la edad del «simulacro», es decir: una copia sin original. El simulacro fue la última etapa de la historia de la imagen, pasando de un estado en el que «enmascara la *ausencia* de la realidad básica» a una nueva

época en la que «no mantiene relación alguna con ninguna realidad: es su propio y puro simulacro» (Baudrillard, 1984, pág. 256). El ejemplo más famoso de Baudrillard era el parque temático de Disneylandia cuya existencia tenía como fin «ocultar el hecho de que es el "auténtico" país de la América "auténtica" que es Disneylandia» (Baudrillard, 1984, pág. 262). Tras este simulacro yace «la capacidad asesina de las imágenes, asesinas de lo auténtico». La nostalgia de Baudrillard por un pasado en el que por fin se pudiera experimentar una «realidad básica» es similar a la crítica marxista del crítico norteamericano Frederic Jameson sobre lo que él considera la imagen de la cultura del «capitalismo tardío» (Jameson, 1991). El modelo de modernidad descrito por Lefebvre y de Certeau ya no puede considerarse telón de fondo de la vida cotidiana. Lejos de ser desconocidos, los modelos de consumo están controlados con una remarcable precisión por los cajeros automáticos, las tarjetas de crédito y por los escáner de las cajas registradoras, mientras que el movimiento urbano es grabado por la policía y otros sistemas de seguridad.[4] Existe un sentido generalizado de la crisis en la vida cotidiana y no hay soluciones claras disponibles.

En su análisis de la cultura global de la posmodernidad, Arjun Appadurai ha destacado diversos componentes nuevos de la vida contemporánea que nos llevan más allá de la celebración de Certeau de la resistencia local. En primer lugar, Appadurai nota una constante tensión entre lo local y lo global que ejercen una influencia mutua a la que denomina interacción entre la homogeneización y la heterogeneización (Appadurai, 1990, pág. 6). El resultado es que ya no tiene sentido localizar la actividad cultural únicamente en los límites nacionales o geográficos, como sucede con los términos cultura occidental, cine francés o música africana. Tomemos como último ejemplo que, en la actualidad, la mayor parte de la música africana se distribuye y produce en París y no en el propio continente. Esto no quiere decir que ya no es africana y se ha convertido en francesa, sino que la localización geográfica de la

4. Muchas de estas tecnologías se utilizaron en Estados Unidos a principios de la década de los ochenta, pero no llegaron a Europa hasta finales de la misma. Actualmente, Francia ha obtenido el consabido acceso a la tarjeta de crédito *Carte Bleu* y la red de cajeros automáticos, así como el sistema de información nacional Minitel.

práctica cultural no es la clave para su definición. El enfoque local y subcultural del trabajo sobre tantos estudios culturales se ha visto superado por las complejidades de la economía cultural global. Appadurai afirma que esta economía está dominada por

> un nuevo rol de la imaginación en la vida social. Para captar dicho rol necesitamos unir el viejo concepto de las imágenes, especialmente las producidas de forma mecánica [...]; la idea de la comunidad imaginada (en el sentido que le daba Anderson), y la idea francesa de lo imaginario, como un paisaje construido de aspiraciones colectivas [...] La imagen, lo imaginado y lo imaginario son términos que nos conducen hacia algo importante y nuevo en los procesos culturales globales: *la imaginación como una práctica social*».
>
> (Appadurai 1990, pág. 5)

Está en juego la relación entre la globalización de la cultura, las nuevas formas de modernidad y la migración de masas y diásporas que hacen que el momento actual sea diferente a los pasados.

Muchos experimentan como una crisis la dificultad de dar una imagen e imaginar esta situación constantemente cambiante. Al describir el caos de la vida cotidiana en Camerún, desvelado desde 1990, Achille Mbembe señala el fracaso del moderno *modus operandi*, como las normas de circulación, los rascacielos, la iluminación eléctrica y los automóviles. En este momento, «la parte física de la crisis sumerge a los individuos en una situación precaria que afecta al propio modo en que se definen a sí mismos». El repentino fracaso del *modus operandi* capitalista no sólo conduce a la pobreza, sino también a una situación en la que «la antigua capacidad de la sociedad camerunense para "imaginarse" a sí misma de un cierto modo —para crearlo mentalmente y luego instituirlo— ha sido contradicha y parece que es cuestionada» (Mbembe, 1995). Evidentemente, estos dilemas no se limitan a África Central, sino que se pueden aplicar igualmente a determinadas partes de Rusia, Italia y a ciudades norteamericanas como Washington D. C. Para que estas nuevas formas de práctica social sean comprensibles, hay que imaginárselas y darles una imagen (visualizarlas) que vaya más allá de la «comunidad imaginada» de la nación-estado o de la vida co-

tidiana imaginada por los individuos en el análisis de Certeau. Appadurai afirma que «El trabajo de la imaginación [...] no es ni puramente emancipador ni completamente disciplinado, sino que es un espacio de enfrentamiento en el que individuos y grupos buscan anexionar lo global a sus propias prácticas de lo moderno [...] El ciudadano de a pie ha comenzado a hacer uso de su imaginación en la práctica de la vida cotidiana» (Apparudai, 1997, págs. 4-5). Con esta nueva situación, los estudios culturales tendrán que modificar su tradicional preferencia por identificar y apoyar los lugares de resistencia en la vida cotidiana y rechazar algunos aspectos de lo cotidiano por banales o incluso reaccionarios. Los nuevos modelos de la imaginación han sido creados de un modo altamente impredecible. ¿Quién, por ejemplo, podría haber predicho que la muerte de una flamante princesa habría movilizado la imaginación global popular, como así sucedió en septiembre de 1997 (véase el capítulo 7)? Como dice Irit Rogoff, los individuos crean inesperadas narraciones visuales en la vida cotidiana partiendo de «el pedacito de una imagen que conecta con una secuencia de una película y con la esquina de una valla publicitaria o con el escaparate de una tienda por la que hemos pasado» (Rogoff, 1998). Esta experiencia visual cotidiana, que va desde Internet a la meteorología, sigue escapando a los gurús políticos, a los encuestadores y a otros demonios de la imaginación contemporánea.

Actualmente, resulta cada vez más claro que se está formando un nuevo modo pixelado de intervisualización global, que es diferente de la imagen de la cadena de montaje cinematográfica y del simulacro de la cultura posmoderna de la década de los ochenta. En el siglo XIX, la fotografía transformó la memoria humana en un archivo visual. A principios del siglo XX, Georges Duhamel lamentaba que: «Ya no puedo pensar lo que quiero pensar, mis propios pensamientos son sustituidos por las imágenes en movimiento». Enfrentado a la cuestión sobre si la fotografía era arte, Marcel Duchamp dijo que la esperada fotografía «haría que los individuos despreciasen profundamente la pintura, hasta que surgiese algo más que hicera insoportable a la fotografía». La imagen pixelada ha hecho insoportable a la fotografía, tanto de una forma literaria, como atestigua la relación de la princesa Diana con los *paparazzi*, como metafórica. El trabajo de fotógrafos contemporáneos como

Cindy Sherman, David Wojnarowicz y Christian Boltanski, hace que la fotografía resulte insoportable porque es algo sublime.

La imagen pixelada es quizás un medio demasiado competitivo y contradictorio para ser sublime. Como medio de creación de imágenes, la pantalla pixelada se compone de señales electrónicas y espacio vacío. Un píxel, término derivado de la frase «elemento pictórico», compone la imagen electrónica de la televisión o de la pantalla del ordenador. Los píxeles no son sólo puntos de luz sino también unidades de memoria, y su número puede depender de la memoria del ordenador o de la amplitud de banda señalada. Hasta la pantalla más sofisticada cuenta con un determinado vacío. Aunque este espacio resulta invisible en medios de comunicación de gran amplitud de banda como la televisión, sí puede verse claramente en los medios de comunicación de baja resolución que se ven favorecidos por muchos productores de películas y vídeos, por no mencionar las pantallas de ordenador que usan la mayoría de las personas. A diferencia de la fotografía y el cine que evidencian la presencia necesaria de alguna realidad exterior, la imagen pixelada nos recuerda su necesaria artificialidad y ausencia. Está y no está al mismo tiempo. Es interactiva pero sigue unas directrices claramente marcadas por las empresas globales que fabrican el equipamiento televisivo e informático necesario. Las libertades globales de Internet sólo son posibles debido a la necesidad de la Guerra Fría de crear una red de comunicaciones indestructible. La vida en la zona píxel es necesariamente ambivalente, creando lo que puede denominarse «intervisualización».

Los proveedores —aquellos a los que se les suele llamar artistas, productores de vídeo y cine, encargados de programación en televisión, etc.— consideran que está en juego la difícil labor que la revista *Wired* de octubre de 1997 titulaba como «Capturing Eyeballs» (algo así como globos oculares captadores). Esta labor tiene tal peso para las nuevas formas de la economía capitalista que ha transformado el ocio en una nueva forma de trabajo. Este proceso ya se ha desarrollado por completo en la industria cinematográfica estadounidense. Durante los viernes por la noche correspondientes a las temporadas altas del verano y de las vacaciones de Navidad, pueden estrenarse más de una docena de películas importantes en los cines norteamericanos. El sábado por la noche, sus destinos quedarán determinados por los ingresos obtenidos

durante los dos primeros días. Las posteriores reservas de pantalla, la duración del estreno y la velocidad de descenso al infierno cinematográfico de los aviones y de la programación de vídeo, se han puesto en movimiento. Para el consumidor esto significa que ir a ver una película representa una elección estratégica en cuanto a su disponibilidad en cartelera en semanas posteriores y más tarde. Los grandes admiradores de Woody Allen o de las películas de *Star Trek* pueden elegir quedarse con lo que ellos consideran que es una versión inferior del género, sólo para asegurar el hecho de que se haga otra, esperanzadoramente mejor. Los muy comprometidos admiradores de *Titanic* volvieron a escribir las reglas sobre *la reserva de localidades* viendo la película una y otra vez. Como resultado, todos los medios de comunicación, desde el popular programa televisivo *Entertainment Tonight* hasta el austero periódico *New York Times*, hablan de los ingresos en taquilla; algo que anteriormente sólo se hubiese publicado en la revista *Variety*. Este compromiso visual no sólo se ha extendido a la programación individual en el cine, la televisión e Internet, sino también a los tipos de medios visuales de comunicación que continuarán estando disponibles. Todos formamos parte del negocio de la observación. Nuestros ojos se posan en diferentes lugares determinando qué es posible ver. Podemos elegir Netscape como servidor de Internet por el simple hecho de que algunos sitios son inaccesibles sin el explorador de Microsoft. Esta opción ayudará a determinar el futuro de Internet. El éxito de los formatos particulares, como el Digital Video Disk y la WebTV, tendrán éxito o no en función de su capacidad para atraer a nuevos usuarios. En esta compleja interrelación de lo real y lo virtual que comprende la intervisualización, ya no hay nada diario sobre la vida cotidiana. La cultura visual era considerada una distracción para salir de campos tan serios como los textos y la historia. Ahora se ha convertido en el emplazamiento de un cambio cultural e histórico.

Bibliografía

Allen, Robert C., *To Be Continued: soap operas around the world*, Londres, Routledge, 1995.

Appadurai, Arjun, «Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy», *Public Culture*, vol. 2, nº 2, primavera de 1990.

—, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1997.

Aquino, santo Tomás de, *Commentary on Aristotle's «De Anima»*, Londres, 1951.

Bal, Mieke, «Reading Art», en Griselda Pollock (1996).

Barber, Benjamin R., *Jihad vs. McMorld*, Nueva York, Times Books, 1995.

Barker, Chris, *Global Television: An Introduction*, Oxford, Blackwell, 1997.

Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Nueva York, Noonday, 1981 (trad. cast.: *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1987).

Batchen, Geoffrey, «Spectres of Cyberspace», *Artlink*, vol. 16, nºs 2 y 3, invierno de 1996, págs. 25-28.

Baudrillard, Jean, «The Precession of Simulacra», en Brian Wallis (comp.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Nueva York, New Museum of Contemporary Art, 1984 (trad. cast.: *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, Tres Cantos, Akal, 2001).

Beller, Jonathan L., «Cinema, Capital of the Twentieth Century», *Postmodern Culture*, vol. 4, nº 3, mayo de 1994.

—, «Desiring the Involuntary», en Rob Wilson y Wimal Dissanayake (comps.), *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*, Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 1996.

Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1984 (trad. cast.: *La distinción*, Madrid, Taurus, 1998).

Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994.

Brewer, John y Ann Bermingham, *Consumption and Culture*, Londres, Routledge, 1995.

Brunsdon, Charlotte, *Screen Tastes*, Londres, Routledge, 1997.

Bryson, Norman, Michael Ann Holly y Keith Moxey, *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hannover y Londres, Wesleyan University Press, 1994.

Buck-Morss, Susan, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1989 (trad. cast.: *La dialéctica de la mirada*, Madrid, Visor, 1996).

Bukatman, Scott, «The Artificial Infinite», en Lynne Cook y Peter Wollen, *Visual Display: Culture Beyond Appearances*, Seattle, Bay Press, 1995.

Butler, Judith, *Gender Trouble*, Nueva York, Routledge, 1990.
Debord, Guy, *The Society of the Spectacle*, Londres, Black and Red, 1977 (trad. cast.: *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2000).
De Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1984.
Fabian, Johannes, *Time and the Other*, Nueva York, Columbia University Press, 1983.
Foucault, Michel, «Nietzsche, Genealogy, History», en James D. Faubion (comp.), *Michel Foucault: Aesthetics, Method, Epistemology*, Nueva York, New Press, 1998.
Freedberg, David, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, Illinois, Chicago University Press, 1989 (trad. cast.: *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992).
Greenberg, Clement, «Avant-garde and Kitsch», en *Art and Culture*, Boston, ALA, Beacon Press, 1961 (trad. cast.: *Arte y cultura: ensayos críticos*, Barcelona, Paidós, 2002).
Grimes, William, «A Portrait of a Curator Amid Grand Finale of Picassos», *New York Times*, sección 2, 5 de mayo de 1996, págs. 1 y 39.
Heidegger, Martin, «The Age of the World Picture», en William Levitt (trad.), *The Question Concerning Technology and Other Essays*, Nueva York y Londres, Garland, 1977.
Huyssen, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.
Jameson, Fredric, *Signatures of the Visible*, Nueva York, Routledge, 1990.
—, *Postmodernism*, Durham, NC, Duke University Press, 1991 (trad. cast.: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1995).
Jenks, Christopher, *Visual Culture*, Londres, Routledge, 1995.
Kushner, David, «Networks Hatch Plans for Digital TV», *Wired News*, 14 de noviembre de 1997.
Lefebvre, Henri, *Everyday Life In the Modern World*, Nueva York, Harper and Row, 1971 (trad. cast.: *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid, Alianza, 1984).
Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Explained*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1993.
Mbembe, Achille, con Janet Roitman, «Figures of the Subject in Times of Crisis», *Public Culture*, nº 7, 1995, págs. 323-352.

McNair, Brian, *An Introduction to Political Communication*, Londres, Routledge, 1995.

Miller, Daniel, «The Consumption of Soap Opera: "The Young and the Restless" and Mass Consumption in Trinidad», en Allen (1995).

Miller, Ivor, «We the Colonized Ones: Kukuli Speaks», *Third Text*, nº 32, otoño de 1995, págs. 95-102.

Mitchell, W. J. T., *Picture Theory*, Chicago, Illinois, Chicago University Press, 1994.

Morley, David, «EurAm, modernity, reason and alterity: or, postmodernism, the highest stage of cultural imperialism», en David Morley and Kuan-Hsing Chen (comps.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1996.

October, «Questionnaire on Visual Culture», *October*, nº 77, verano de 1996, págs. 25-70.

Platón, *Plato's Republic*, Nueva York, Basic Books, 1991 (trad. cast.: *La república, o El estado*, edición a cargo de Miguel Candel, Madrid, Espasa-Calpe, 2001).

Pollock, Griselda, *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, Londres, Routledge, 1996.

Rogoff, Irit, «Studying Visual Culture», en Nicholas Mirzoeff (comp.), *The Visual Culture Reader*, Londres, Routledge, 1998.

Spence, Louise, «"They killed off Marlena, but she's on another show now": Fantasy, reality, and pleasure in watching daytime soap operas», en Allen (1995).

Virilio, Paul, *The Vision Machine*, Londres, British Film Institute, 1994 (trad. cast.: *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1989).

Young, Robert, *Colonial Desire*, Londres, Routledge, 1995.

PRIMERA PARTE

Mundo visual

1

Definición de la imagen: línea, color, visión

¿Por qué las imágenes parecen reales? ¿Cómo actúa el concepto del cambio real? La primera parte de este libro está dedicada al examen de tres modos constitutivos de representar la realidad en la moderna cultura visual occidental: la pintura, la fotografía y la realidad virtual. En la era de la imagen manipulada y realizada por ordenador, parece obvio decir que las imágenes son representaciones y no son reales en sí mismas. En períodos anteriores se debatía si las imágenes visuales parecían reales porque verdaderamente se asemejaban a lo real o porque representaban con éxito la realidad. Este capítulo trata del modo en que la imagen del arte con mayúsculas o *high art* fue capaz de afirmar que es el medio más sofisticado de representación de la realidad, hasta que fue desafiado por la fotografía a mediados del siglo XIX. Deberemos tener en cuenta de qué modo los componentes clave, el color y la línea, llegan a constituir una imagen a través de la semejanza o representación, observando ciertos momentos importantes a principios del período moderno (1650-1850), cuando estas definiciones se pusieron en entredicho o se cambiaron. En cuanto a los convencionalismos utilizados para hacer que una imagen sea inteligible, hay que decir que no son necesariamente ciertos en el sentido científico y que varían en función del tiempo y el lugar. Las imágenes no se definen por una cierta afinidad mágica hacia lo real, sino por su capacidad para crear lo que Roland Barthes denominó el «efecto realidad». Las imágenes utilizan determinados modos de representación que nos convencen de que son lo suficientemente verosímiles para acabar con nuestra desconfianza. Esta idea no

implica en modo alguno que la realidad no exista o que sea una ilusión, sino que más bien acepta que la función principal de la cultura visual es probar y dar sentido a la variedad infinita de la realidad exterior mediante la selección, interpretación y representación de dicha realidad. Una parte importante de esta explicación pone de manifiesto las diferentes maneras a través de las cuales la imagen se fue entendiendo gradualmente como una representación, más que como algo que directamente se parecía a lo real. Estos convencionalismos son, sin embargo, poderosos y significativos, por lo que no será suficiente con «exponerlos» como construcciones sociales. La cuestión más importante es por qué un sistema prevalece sobre otro y bajo qué circunstancias puede cambiar un sistema de representación visual.

Perspectivas

La cultura visual no cambia por simple acuerdo con el pensamiento científico sobre la visión, sino que siempre es un híbrido compuesto por lo que los científicos considerarían ideas avanzadas y anticuadas. La clave para crear cultura visual es la inteligibilidad, no la compatibilidad con el pensamiento científico. Esto es cierto incluso para aquellos aspectos de la cultura visual que parecen reivindicar una validez científica. Un ejemplo importante es el sistema de líneas convergentes utilizado para transmitir profundidad en una imagen visual bidimensional que denominamos perspectiva. La perspectiva es producto de las teorías medievales sobre la imagen y de la moderna necesidad de imaginarse el mundo. A menudo se hace referencia a ella como una temprana y moderna forma científica de representar la imagen que fue remplazada por la teoría de la relatividad de Einstein y por la demolición del espacio pictórico mediante las técnicas cubistas de Pablo Picasso a principios del siglo xx. Desgraciadamente, este limpio paralelismo entre el conocimiento científico y la representación visual no es válido para un análisis más minucioso. La perspectiva no era un sistema acordado, sino un complejo de estrategias figurativas que iban desde las representaciones populares a las demostraciones geométricas y los medios de organización social.

Cuando la perspectiva se convirtió en algo común en el arte europeo, el funcionamiento del ojo todavía era un misterio. Hasta el siglo XVII los europeos no estaban seguros de si el ojo trabajaba absorbiendo rayos de luz del exterior (intromisión) o emitiendo sus propios rayos para percibir la realidad exterior (extromisión). El filósofo griego Demócrito combinó ambas teorías, argumentando que los objetos emiten una copia de sí mismos que reduce su tamaño hasta entrar a través de la pupila del ojo. Por tanto, el ojo reconstruye literalmente un modelo de lo que ve la mente para juzgarlo e interpretarlo. En el siglo XI, el erudito árabe Alhazen solucionó la cuestión prestando atención a las imágenes que pueden verse con los ojos cerrados después de mirar un objeto luminoso como el sol. De esta manera, demostró que es la luz la que entra en el ojo. A pesar de que los europeos conocían su trabajo, les costó seiscientos años llegar a la misma conclusión, pues no estaban muy interesados en el tema. La función del ojo era irrelevante, lo realmente importante era el intelecto o el alma. Los sentidos formaban parte del falible cuerpo humano, mientras que el alma era divina. En consecuencia, la pregunta clave era de qué modo se transportaba la información al alma a través del ojo. Los procesos mediante los cuales el alma interpretaba esta información visual eran, a efectos prácticos, incognoscibles porque precisamente pertenecían a la esfera de lo divino. Cómo explicar la capacidad humana de ver objetos muy distantes o muy grandes, era una de las cuestiones más difíciles para los eruditos medievales, pues sabían que el ojo era algo muy pequeño. Alhazen respondió definiendo la existencia de lo que él llamó una «pirámide visual», cuya punta estaba en el ojo y cuya base se encontraba en el objeto observado. Aunque su más extensa teoría de la visión fue refutada, la pirámide visual se convirtió en un ingrediente básico del concepto de imagen de la época medieval y de principios de la era moderna. Desde el siglo XIII en adelante, la adopción del convencionalismo sobre las líneas convergentes para expresar la profundidad en la pintura italiana se basaba en el intento de representar su pirámide visual en el arte. La invención de la perspectiva suele atribuirse a los artistas italianos de los siglos XIV y XV. Sin embargo, estos artistas renacentistas sabían que su trabajo estaba basado en esfuerzos anteriores. De hecho, muchos de ellos interpretaron su uso de la perspectiva como el redescubrimiento de un arte co-

nocido por griegos y romanos. El escultor Lorenzo Ghiberti reunió una selección de fuentes fundamentales para el arte de la perspectiva, que empezaba con Alhazen e incluía a todos los teóricos importantes de la óptica medieval (Kemp, 1990, pág. 26). Clásicamente, la perspectiva se ha definido como la imagen que se presenta a la vista desde una ventana. Este marco da forma y define lo que puede verse y lo que está fuera de la vista. Claro que lo que puede verse desde una ventana puede ser comprendido porque el observador está familiarizado con el contexto de lo observado o, en última instancia, puede salir fuera. Según palabras de Leonardo da Vinci:

> La perspectiva es una demostración racional según la cual la experiencia confirma que todos los objetos transmiten sus similitudes al ojo por medio de una pirámide de líneas. Por pirámide de líneas entiendo aquellas líneas que comienza en los bordes de la superficie de los cuerpos y, convergiendo desde una distancia se encuentran en un único punto. Demostraré que dicho punto, en este caso, está situado en el ojo que es el juez universal de todos los objetos.
>
> (Lindberg, 1976, pág. 159)

Observemos que Leonardo asume que el concepto de Alhazen de la pirámide visual no era una teoría, sino el producto de un experimento racional que corresponde a la realidad. Luego, lo combinó con el concepto griego de las similitudes (copias que descienden la pirámide hasta el ojo) para elaborar la decisiva teoría de que el ojo es un «juez universal». A excepción de algunos sabios artistas como Piero della Francesca y Paolo Uccello, está claro que la mayoría de los artistas del Renacimiento siguieron esta actitud de compromiso. Abogaban por un sentido general del retroceso y la profundidad sin seguir una rígida escala geométrica de la perspectiva, especialmente a la hora de describir la figura humana. En su último trabajo, Leonardo llegó a rechazar totalmente las tesis de la perspectiva, afirmando que «todas las partes de la pupila poseen el poder visual y ese poder no se reduce a un punto, como así desearían los perspectivistas» (Kemp, 1990, pág. 51). Consecuentemente, muchos trabajos artísticos renacentistas, particularmente

las decoraciones de las iglesias, se ubicaban de tal forma que el espectador no pudiera situarse en el denominado punto de vista de la perspectiva. Según el análisis de John White: «El acontecimiento de un sistema centrado en la perspectiva no altera materialmente un modelo decorativo bien establecido [en el siglo XIII] y que no ha cambiado desde la época en que el realismo espacial no preocupaba al observador» (White, 1967, pág. 193). El uso renacentista de la perspectiva cambió verdaderamente la apariencia de las imágenes, pero este cambio no conllevó una nueva actitud hacia la percepción o realidad.

En resumen, los espectadores aprendieron a aceptar este convencionalismo visual por lo que era: una aproximación que encontró de forma adecuada las necesidades de una situación de observación. De igual manera, más tarde los espectadores de cine aceptarían la patente falta de realidad de los «efectos especiales», anterior a la creación de gráficos por ordenador, como parte del espectáculo. Cuando el espacio de la perspectiva era nuevo, los espectadores juzgaban las imágenes de acuerdo con la capacidad que tenían para resultar convincentes, del mismo modo en que la gran cantidad de espectadores de *Parque Jurásico* fue a ver ilusiones realistas de nuevo cuño. La perspectiva no es importante por mostrar cómo vemos «realmente», cuestión con la que los psicólogos continúan luchando, sino porque nos permite ordenar y controlar lo que vemos. Como decía Hubert Damisch, «no imita a la visión, más que la imagen al espacio. Fue concebida como un sistema de presentación visual y ha obtenido significado en la medida en que ha participado en el orden de lo visible, atrayendo así al ojo» (Damisch, 1994, pág. 45). La cultura visual, por tanto, no refleja el mundo exterior y no facilita la labor de seguir las ideas surgidas en cualquier lugar. Es un medio para interpretar el mundo visualmente. La perspectiva creó un nuevo modo de representar el poder visual a partir de materiales ya disponibles. Los sistemas de representación no son inherentemente superiores o inferiores; simplemente sirven para cosas diferentes. Aunque desde el siglo XV los occidentales han considerado que la perspectiva de un único punto es la forma natural de describir el espacio, los artistas chinos supieron cómo crear la ilusión de profundidad desde el siglo XVII. Sin embargo, también realizarían pinturas en largos pergaminos que no podrían contemplarse de una sola vez y

tampoco desde un sólo punto. El poder de la corte imperial china se basaba en un sistema de poder/conocimiento diferente, que no necesitaba el punto de vista de la perspectiva. Para los artistas medievales japoneses también era algo común utilizar convencionalismos «uniformes» del espacio pictórico, considerados modernos en Occidente. La perspectiva occidental no se diferenciaba por su capacidad para representar el espacio, sino por el hecho de que lo hacía desde un punto de vista determinado.

Leonardo, e imagino que la mayoría de sus compañeros de profesión, consideraba que lo que realmente importaba no era la precisión geométrica, sino esta capacidad para expresar el «poder visual». La perspectiva era un medio a través del cual los artistas intentaban captar y representar el poder visual. Así, en la primera descripción escrita de la perspectiva realizada por Leon Battista Alberti en su *Tratado de la pintura* (1435), habla de la línea que va directamente del ojo al objeto como el «príncipe» de los rayos. El príncipe era el gobernante de las ciudades-estado del Renacimiento, que se encargaba de gestionar el arte de la época. Su autoridad fue ensalzada por el teórico político florentino del siglo XV Nicolás Maquiavelo, quien describió un uso despiadado del poder. El príncipe no era sólo una metáfora para los artistas. Cuando en el siglo XVII se utilizaban los ángulos de la perspectiva en el palacio real francés de Versalles, el rey Luis XIV se sentaba directamente en esa dirección con el fin de ser únicamente él quien tuviera el lugar perfecto desde el que ver la perspectiva. Al crear cualquier sistema de representación existe una diferencia entre el observador ideal imaginado por el sistema y el observador real que ve la imagen. En el Renacimiento y en la cultura de principios de la corte moderna, el espectador ideal y el real solían ser la misma persona: el rey, el príncipe u otra figura autoritaria a la que se dedicaba el trabajo.

Por tanto, el principio de la semejanza formaba parte de la propia teoría renacentista de la perspectiva, que abarcaba desde la creencia en las similitudes de Leonardo hasta la equivalencia del espectador ideal y monarca absoluto en el sistema de la perspectiva. El parecido se encontraba en el centro de todo sistema que comprendiera la magia natural, que se distinguía claramente de la brujería o magia negra. Según las palabras de Giovanni Batista della Porta, cuya obra *Magia natural*

(1558) tuvo gran influencia hasta finales del siglo XVII, la magia era «una consumación de filosofía natural y ciencia suprema» (Porta, 1650, pág. 2). A pesar de estar basada en un complejo sistema de afinidades y correspondencias, la magia se encontraba alejada de la superstición y, además, la medicina homeopática todavía está fundamentada en el principio de la semejanza. La visión era una parte primordial de la cadena mágica del ser que conectaba todo conocimiento con otro conocimiento. En opinión de Porta, «la magia contiene una poderosa facultad especulativa, que pertenece a los ojos al engañarlos con visiones obtenidas de lejos y en espejos, ya sean redondas, cóncavas o de formas variadas; y en la que las cosas están compuestas mayoritariamente de magia» (Porta, 1650, pág. 4). En sus múltiples escritos sobre la visión, Porta ofrecía la primera descripción sobre la *camera obscura*: una habitación oscura en la cual la luz penetraba a través de una pequeña abertura que solía contener una lente, que conseguía captar una imagen invertida del mundo exterior y proyectarla en la pared posterior. Porta también utilizó la perspectiva para crear «maravillosas experiencias [...] cuyos efectos os conducirán a formar diferentes imágenes» (Porta, 1650, pág. 339). La perspectiva era, por tanto, un efecto más que una realidad, un recurso que permitía que el artista o el mago impresionaran al espectador con su capacidad para crear algo que más que representar la realidad, se asemejaba a ella. En el año 1638, el monje francés Niceron calificó el concepto ya existente de perspectiva como una forma de magia: «La verdadera magia o la perfección de las ciencias consiste en la perspectiva, que nos permite conocer y distinguir de un modo más perfecto los trabajos de la naturaleza y del arte, que han sido valorados en todos los períodos, no sólo por la gente de a pie, sino también por los más poderosos monarcas de la Tierra» (Niceron, 1638, prólogo). Sorprendentemente, Niceron asumía que la perspectiva no era en modo alguno un descubrimiento reciente y que estaba más relacionada con los espectáculos populares que con las artes y ciencias de élite.

Esta noción de la perspectiva permaneció intacta incluso cuando los científicos del siglo XVII transformaron el concepto de visión de forma radical. El erudito alemán Thomas Kepler fue el primero en argumentar que el cristalino del ojo presenta una imagen invertida en la retina. Pero no asumió que este cambio en la comprensión del proceso

físico de la vista lo acercaba un poco más a comprender la visión y continuó viendo el ojo como un juez:

> Digo que la visión tiene lugar cuando la imagen del hemisferio completo del mundo que está ante el ojo [...] se fija sobre la superficie blanco-rojiza y cóncava de la retina. Dejaré a los físicos que discutan el modo en que la imagen o ilustración se compone de espíritus visuales que residen en la retina y el nervio, y si es un espíritu situado en los huecos del cerebro el que hace que la imagen aparezca ante el alma o el tribunal de la facultad visual, o si la facultad visual, como un magistrado enviado por el alma, avanza en la cámara administrativa del cerebro hacia el nervio óptico y la retina para encontrar esta imagen como si bajase a un tribunal inferior.
>
> (Lindberg, 1976, pág. 203)

Para Kepler el proceso de la visión sólo podía ser descrito desde el punto de vista de la autoridad legal. Durante los primeros años del sistema jurídico moderno, el juez gozaba de una posición mucho más poderosa de la que tiene en la actualidad. El jurado no existía y sólo el juez podía apelar a la evidencia y dictar sentencias. No resulta sorprendente, por tanto, que hasta los artistas alemanes de esa época, que mostraban un extremado interés por la perspectiva, no parecieran tener en cuenta las teorías de Kepler y tampoco cambiaran el principal interés del artista por captar el poder visual. De hecho, tanto Samuel von Hoogstraten como Samuel Marolois, artistas alemanes que escribieron importantes tratados sobre la perspectiva eran partidarios de la teoría de la extromisión de la visión (Kemp, 1990, pág. 119). Tanto artistas como teóricos de lo visual se preocupaban más por determinar un lugar desde el que ver y así crear el efecto de la perspectiva, que por comprender totalmente la fisiología de la percepción, que consideraron incognoscible.

Para quienes escribieron *a posteriori*, está claro que la filosofía de René Descartes, plasmada en su famoso *Discurso del método* (1637), supuso una clara ruptura con los conceptos de visión vigentes hasta su época. Descartes se enfrentó a la tradición del pasado al considerar que la luz era una sustancia material con una existencia concreta. Según palabras del historiador A. I. Sabra: «La teoría cartesiana fue la primera

en afirmar claramente que la luz en sí misma no era más que una propiedad mecánica del objeto luminoso y del medio transmisor» (Sabra, 1982, pág. 48). En lugar de considerar que la luz era una manifestación de lo divino, utilizó metáforas cotidianas para describirla, como la del uso que hacen los ciegos de los bastones para sustituir su falta de visión. Al igual que el bastón, la luz toca directamente el objeto al que se presta atención. Este concepto físico de la luz hizo posible que Descartes aplicara las matemáticas a todas sus características. Si la luz fuera un medio puramente espiritual, ningún aparato humano hubiera podido medirla. Así, al detallar las operaciones de refracción en el ojo o la «desviación» de los rayos de luz que realizan las lentes, pudo explicar el viejo problema sobre la percepción de grandes objetos.

Fue decisivo el hecho de que desplazara la percepción de la superficie de la retina al cerebro. Así, la imagen formada en la retina no era exactamente la misma que la percibida. Kepler fue incapaz de explicar la inversión de la imagen en la retina, pero Descartes vio esta inversión como parte de los medios gracias a los cuales la percepción era transmitida de los ojos al cerebro. Creía que esta «percepción, o la acción mediante la que percibimos, no es una visión [...] sino únicamente una inspección de la mente». Cuando observamos una rosa, la sensación de que es roja es confirmada por el juicio de que, de hecho, es roja y no debido a la distorsión de la luz. El juicio es, por tanto, el aspecto básico del sistema de percepción de Descartes en el que la información sensorial percibida no es más que una serie de representaciones que la mente debe clasificar. Diferenciaba claramente su teoría de las representaciones de la teoría precedente de los parecidos, destacando que los antiguos filósofos no podían explicar las imágenes porque «su idea de imágenes se limita al requisito de que deben parecerse a los objetos que representan». En comparación, Descartes insistía en la naturaleza convencional de la representación, argumentando que «sucede a menudo que para ser más perfecto, como una imagen, y representar mejor un objeto, un grabado no debería parecerse a él» (Descartes, 1988, pág. 63). Se trataba de apelar al juicio para distinguir la imagen de lo que se suponía que representaba. Aunque Descartes cambió la comprensión de los físicos sobre la visión, siguió basándose en el modelo del alma de Kepler como el juez que interpretaba la percepción sensorial. La diferencia ra-

dicaba en que él se mostraba tan escéptico con respecto a la información sensorial, que reflexionaba: «Incluso es posible que no tenga ojos con los que verlo todo» (Crary, 1990, pág. 43). En el sistema de visión cartesiano la representación sustituyó al parecido. A partir de ahí, se hizo posible la visualización moderna del mundo como representación.

En este momento la perspectiva desempeñó un papel fundamental convirtiéndose en el límite entre el parecido y la representación. Descartes destacó que el parecido había desempeñado un pequeño papel en su sistema de representación, en la medida en que recordaba la forma del objeto observado: «Y hasta este parecido es muy imperfecto, dado que los grabados son para nosotros cuerpos de diferente relieve y profundidad sobre una superficie completamente plana. Es más: de acuerdo con las reglas de la perspectiva, suelen representar círculos mediante óvalos y no con otros círculos, cuadrados mediante rombos y no con otros cuadrados, y lo mismo sucede con otras figuras. Así, sucede que para que un grabado sea tan perfecto como una imagen y represente mejor un objeto, no debe parecerse a él». Descartes insistía en que en el cerebro, que analizaba los datos sensoriales que se presentaban ante él, tenía lugar el mismo proceso. Según Descartes la perspectiva es una ley natural que puede observarse en las imágenes formadas por la cámara oscura, pero también es una representación. De este modo, la fotografía, que fue inmediatamente capaz de ofrecer una descripción muy precisa de la forma de los objetos representados mediante la perspectiva de un sólo punto, desplazó a la pintura y otras artes visuales al convertirse en el principal medio representativo apenas haberse inventado. Esta fusión del parecido y la representación en la perspectiva explica su importancia en todas las versiones del legado cartesiano, donde son prácticamente equiparables.

Recientemente, algunos críticos han ido más lejos al considerar el cartesianismo como el «Antiguo Régimen visual», es decir, la teoría de la visión predominante a principios de la Europa moderna, desde mediados del siglo XVII hasta el estallido de la Revolución Francesa en 1789. Esta opinión resulta bastante atractiva, dado que el trabajo de Descartes era muy diferente al de sus predecesores y resultó muy influyente para científicos y filósofos. Partiendo de ahí, es posible generalizar diciendo que «existe una "forma de ver" singular y determinante den-

tro de la cultura moderna occidental» y en cualquier momento dado (Jenks, 1995, pág. 14). En contraposición a esto, diré que la cultura visual siempre es refutada y que en un determinado momento de la historia, nunca se acepta por completo ninguna forma de observación. Del mismo modo en que el poder siempre crea resistencia, el modo cartesiano de observación genera alternativas.

El cartesianismo fue aceptado por científicos y filósofos que trabajaban alejados del universo del mecenazgo real. Pero los artistas y otros individuos que trabajaban en los medios visuales de comunicación no se dejaron convencer inmediatamente por la teoría cartesiana. En 1648, Luis XIV creó la Academia Real de Pintura para decorar sus palacios y ciudades y aportar dibujos a las importantes fábricas de tapices reales. La Academia se ocupó de la formación de artistas como Boucher, Fragonard, Watteau y David. No obstante, los académicos se oponían vehementemente a las teorías cartesianas de la visión, basadas en parte en la *política* y en parte en la *óptica*. Al principio, intentaron insistir en el uso del método de Miguel Ángel consistente en la organización del espacio alrededor de una pirámide múltiple, que adquiría la forma de «una llama, y que según Aristóteles y todos los demás filósofos es el elemento más activo» (Pader, 1649, pág. 5). Pero su propio profesor de perspectiva, Abraham Bosse, insistía en enseñar la teoría geométrica de la perspectiva que arrojaba asombrosas afirmaciones sobre el poder de la técnica: «Las palabras PERSPECTIVA, APARIENCIA, REPRESENTACIÓN y RETRATO son el nombre de una misma cosa» (Bosse, 1648). En otras palabras: el aprendizaje de la perspectiva permitiría a un estudiante dominar todos los aspectos necesarios de la pintura. Esta idea de cariz moderno fue contradicha por la creencia de Bosse de que la visión se producía porque el ojo emitía rayos para ver los objetos. Algo que ya propuso Demócrito y que tanto tiempo atrás había desmentido Alhazen. La Academia expulsó a Bosse rápidamente pero tuvo que elaborar su propia teoría de la perspectiva. Argumentaron correctamente que la perspectiva sólo podía reproducir la percepción de un ojo a la vez, mientras que es obvio que vemos con los dos ojos. Más aún: en la estricta teoría de la perspectiva, sólo hay un lugar que ofrezca el verdadero ángulo de visión necesario para comprender la perspectiva y era poco probable que los observadores localizaran esta posición sin ayuda

(Mirzoeff, 1990). Estas objeciones a la nueva óptica permitieron que la Academia Real persiguiera la necesidad política. Dado que su propia existencia dependía de la glorificación del rey y de la presentación de Su Majestad sobre todas las cosas, no es de extrañar que tras un siglo de malestar civil en Francia estallara una guerra civil que duró de 1648 a 1653. La estricta aplicación de la perspectiva podía haber significado que el rey pareciera más pequeño que uno de sus súbditos, un resultado políticamente imposible. El sentido académico de cómo ver al rey quedó mejor personificado en la Sala de los Espejos que construyó para Luis XIV el director de la Academia, Charles Le Brun (véase la figura 1.1). En una larga galería decorada con elaboradas pinturas y salpicada de espejos, los cortesanos se podían observar a sí mismos y a los demás rindiendo homenaje al rey y asegurarse de que realizaban el protocolo adecuado. De esta manera, el dominio del rey incluso sobre sus súbditos de mayor tamaño era completamente evidente. Lejos de la exaltada descripción del cuerpo real, la Academia argumentaba que las curvas y

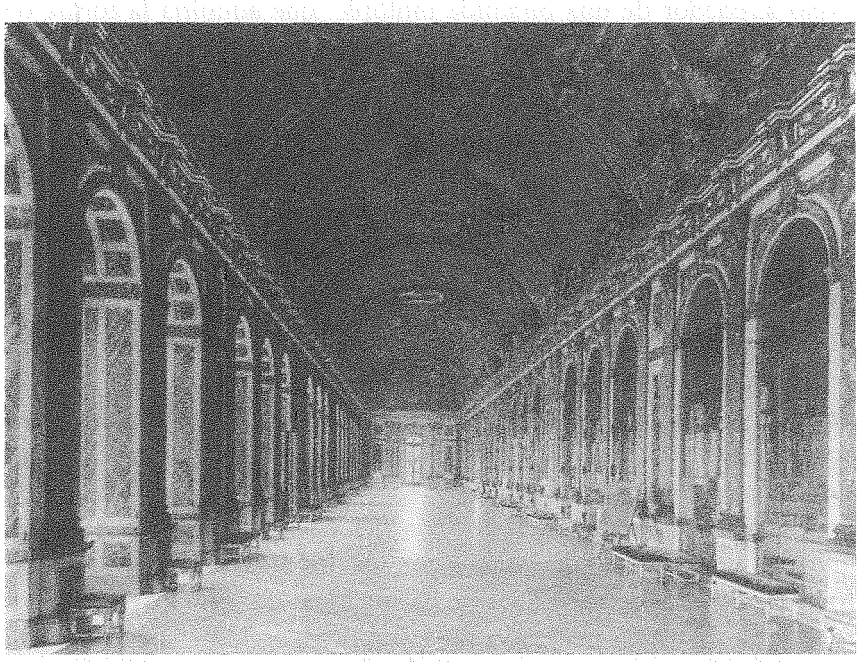

Figura 1.1. Sala de los espejos, Versalles. Cortesía de Alinari/Art Resource, Nueva York.

superficies del cuerpo humano eran demasiado sutiles para ser representadas en perspectiva geométrica. El resultado sería un cuerpo feo y mal proporcionado que dañaría la imaginación «porque esos objetos depravados y alterados podían recrear en la mente ensueños pasados o lúgubres sueños, que se habían experimentado a consecuencia de una enfermedad o de la fiebre» (Huret, 1670, pág. 93). Según la tradición platónica el monarca francés creía que las representaciones podían producir alteraciones físicas, conduciendo a la desobediencia política.

De este modo, la Academia desarrolló un compromiso. Los edificios y el espacio colindante se debían presentar en perspectiva transmitiendo una sensación de profundo retroceso. Esto condujo a la creación de escenas pintadas en perspectiva para resaltar el esplendor de la panorámica de un jardín (véase la figura 1.2). Por otra parte, las figuras debían ser descritas de acuerdo con la escala clásica de la proporción. De este modo, el personaje principal de un cuadro debía compararse con la escala física con que se medían los demás, y ningún otro personaje podía sobrepasar su talla (género intencional) o prominencia. La ventaja de este método consistía en que se basaba en el propio juicio del artista para crear el espacio visual y dejaba a un lado los cada vez más complejos cálculos de la perspectiva que exigían una abstrusa capacidad matemática (véase la figura 1.3). En su guía para los estudiantes que participaban en el prestigioso Premio de Roma, la Academia aconsejaba prestar más atención a la «perspectiva con respecto a la disposición de las figuras o personajes y de la fuente de luz» (Duro, 1997, pág. 74), que al control del espacio. A finales del siglo XVII, el teórico Charles Perrault dio el nombre de «ordenamiento» a este sistema, que puede observarse claramente en la práctica artística. Consideremos el famoso ejemplo de Jacques-Louis David, *El juramento de los Horacios* (1785) —véase la figura 1.4—. El pavimento retrocede de acuerdo con el estilo apropiado de perspectiva, aunque los grandes cuadrados no se corresponden con los pequeños. La pared situada a mano derecha se tuerce hacia adelante de forma exagerada con el fin de crear la sensación de una pirámide visual, mientras que la de la izquierda es plana. Como destacaron muchos críticos del siglo XVIII y posteriores a este período, los personajes no están representados en perspectiva. Todas las figuras masculinas tienen el mismo tamaño, mientras que las mujeres están «co-

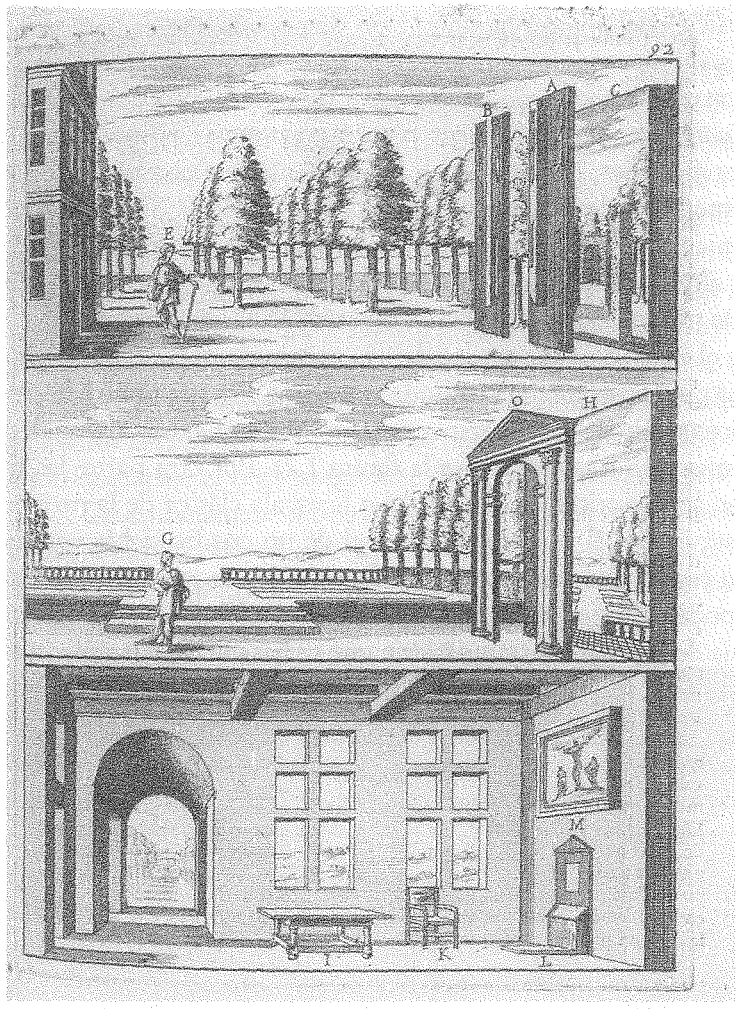

Figura 1.2. Jacques du Brueil, de *La Perspective Pratique*, París, 1642. Fotografía: Biblioteca Nacional, París.

rrectamente» proporcionadas, siendo su tamaño tres cuartos de la talla de los varones. David no buscaba grado alguno de exactitud matemática. Por el contrario, su objetivo era lo que el siglo XVIII denominó *vraisemblance*, verosimilitud o «efecto realidad».

La anamorfosis era un uso alternativo popular de la perspectiva. Es un sistema en el que el punto evanescente no se construye «frente» a la

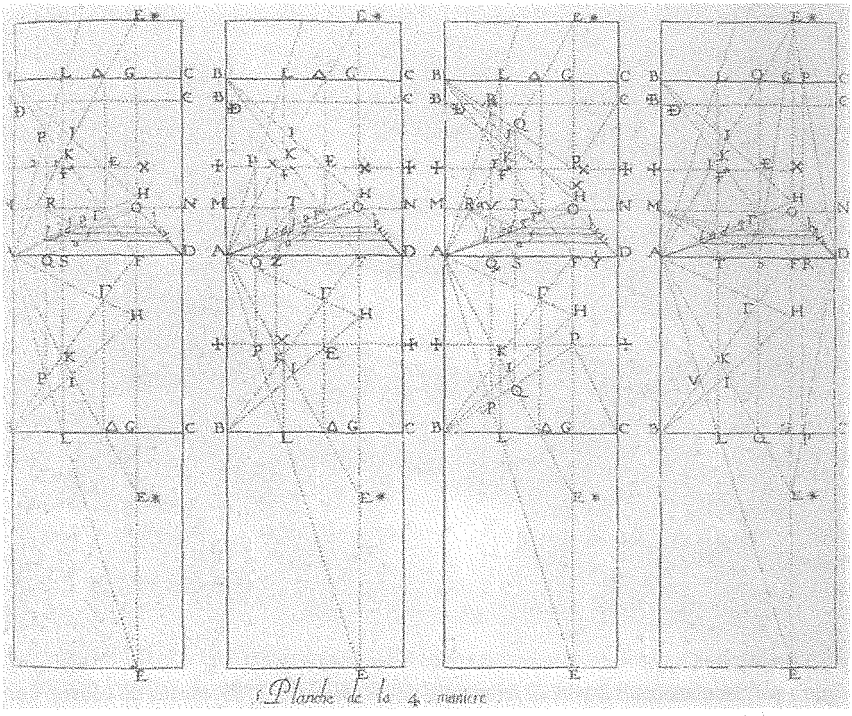

Figura 1.3. Gaultier de Marignanes, *Nouvelle et Briève Perspective*, París, 1648. Fotografía: Biblioteca Nacional, París.

imagen, sino en el mismo plano que la superficie a ambos lados del cuadro. En consecuencia, es necesario que el espectador adecue el nivel de sus ojos al del cuadro y al lado para poder interpretar la imagen que, vista desde la posición habitual, no parece más que una masa triangular. La anamorfosis pone de manifiesto que la perspectiva es simplemente un convencionalismo visual que, llevado al extremo, genera resultados antinaturales. Fue una primera parte de la teoría de la perspectiva de ámbito elitista. Podemos observar una anamorfosis en la pintura del siglo XVI titulada *Los embajadores* (1519) de Hans Holbein, en la que se describen dos importantes personajes en la corte. En primer plano, constituye una curiosa forma de espiral que resulta ser un cráneo cuando se observa desde el ángulo correcto. Así, Holbein utilizaba la anamorfosis para mostrar que, aunque los embajadores tuvieran todo el poder del mundo, acabarían muriéndose y enfrentándose al Juicio Final. Del mis-

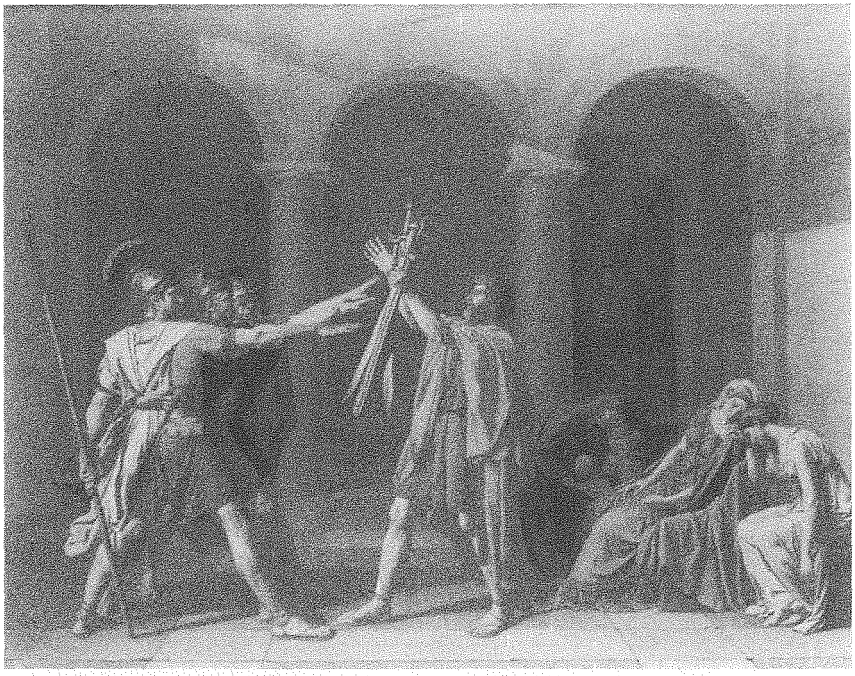

Figura 1.4. Jacques-Louis David, *El juramento de los Horacios,* 1785. Musée du Louvre. Cortesía de Art Resource, Nueva York.

mo modo, los jesuitas que ejercían de misioneros en China utilizaron este recurso para demostrar su convencimiento de que las apariencias mundanas eran ilusorias. Los diseños anamórficos también aparecieron en grabados y otros medios de comunicación populares del siglo XVI y algunos de sus ejemplos se siguieron produciendo hasta finales del siglo XIX. Estos diseños representaban con mucha frecuencia temas ilícitos, que iban desde las ligeramente excitantes escenas eróticas a las imágenes escatológicas. Realmente, estos dibujos anamórficos no pertenecían al gran arte. Representaban una alternativa popular a los espacios puramente evanescentes de la perspectiva y figuras geométricas que dominaban el arte oficial. Su escandaloso tema era una muestra de su resistencia a los medios elitistas de representar lo que se ve.

A principios de la era moderna no existía, por tanto, un solo régimen visual. La perspectiva geométrica era utilizada de forma todavía más compleja por matemáticos e ingenieros. Los arquitectos y artistas

utilizaban la perspectiva como un elemento clave para crear una ilusión de la realidad y, con ello, controlar el poder de la imagen visual. Como respuesta, la cultura visual popular utilizó una versión de la perspectiva en cuanto forma de diversión, satirizando las pretensiones de las clases más altas.

Sin embargo, se ha convertido en algo común entre los teóricos modernos afirmar que, según palabras del crítico de cine Christian Metz, la perspectiva «ofrece un lugar libre al espectador-sujeto, una posición omnipotente que corresponde al propio Dios o, en términos más generales, a algún significado supremo» (Metz, 1982, pág. 49). Como hemos visto, la preocupación de las monarquías absolutistas de los siglos XVII y XVIII era la de evitar que esta posición de poder flotante formara parte de la cultura visual y así conservar ese poder para sí mismas. Por ello, la perspectiva unidireccional no se utilizaba con las figuras, excepto cuando se sabía claramente que el espectador sería el rey, como así sucedía en el teatro real. Sin embargo, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, nació un nuevo sistema de organización social que giraba en torno al control del cuerpo generalizado a través de la visibilidad desde un único punto. Con este nuevo sistema de disciplina establecido, fue posible pensar en el punto de vista de la perspectiva como en algo que realmente se volvía todopoderoso.

Siguiendo la investigación del filósofo francés Michel Foucault, la ilustración estándar de este cambio radical se convirtió en el panóptico concebido por el filósofo inglés Jeremy Bentham en 1791. El panóptico —literalmente, lugar desde donde se ve todo— fue un sistema para una prisión modelo. Consistía en un anillo exterior de celdas vigiladas desde una torre de control central. Se construía de forma que ningún prisionero pudiera ver a sus compañeros ni a los supervisores de la torre, pero era completamente visible para todo aquel que mirara desde ella. El punto evanescente que organizaba la perspectiva se había convertido ahora en un punto de control social. Los guardias podían ver a los prisioneros sin ser vistos. En lugar de controlar a los prisioneros con caras fortificaciones y numerosos guardias, como había sucedido hasta el momento, ahora se podían vigilar desde un punto central. Como dijo Foucault, en el panóptico la «visibilidad es una trampa» (Foucault, 1977, pág. 200). El panóptico intentaba controlar a los

prisioneros y mantener la disciplina a través de un sistema de visibilidad: «Y, para que este poder se ejerciera, tenía que existir un instrumento de vigilancia permanente, exhaustiva y omnipresente, capaz de hacer que todo fuera visible y, al mismo tiempo, permanecer invisible. Tenía que ser una mirada anónima que transformara el cuerpo social completo en un campo de percepción» (Foucault, 1977, pág. 214). La sociedad disciplinaria era una consecuencia necesaria del sistema de la perspectiva, en la medida en que la perspectiva era una creación de los descubrimientos científicos en óptica. Ambos sistemas visuales sólo adaptaron materiales que surgieron al crear un nuevo modo de visualizar el mundo.

Una diferencia fundamental del temprano sistema moderno de visibilidad fue que dejó de importar quién miraba exactamente, siempre que los individuos continuaran siendo visibles. Mientras que la Sala de los Espejos resaltaba al cuerpo político en sí mismo, es decir, el poder simbólico del rey manifestado en su persona, en el panóptico no importaba quién miraba. Bentham especificó que aunque el sistema estaba concebido para que el director de la prisión pudiera supervisar a los internos, todo el mundo, incluidos los sirvientes, podía ser sustituido ya que los prisioneros no podrían ver quién miraba. Sólo sabían que eran observados. La perspectiva ordenaba el campo visual y creaba un lugar desde el que observar. El panóptico creó un sistema social alrededor de esta posibilidad de ver a los demás. Se convirtió en el modelo ideal de la moderna organización social para lo que Foucault llamó la «sociedad disciplinaria», que giraría en torno a las escuelas, los barracones militares, las fábricas y las cárceles. En el siglo xx, la fábrica fue adoptada por la influyente escuela de arquitectura Bauhaus como un sistema general de diseño que conducía al estilo funcional de gran parte de la arquitectura moderna. El punto fundamental de este sistema visualizado consistía en que quienes podían ser observados podían ser controlados.

Disciplina y color

La disciplina establecida por el sistema panóptico se extendió tanto como el color: supuesta antítesis de la perspectiva y otros sistemas geométricos de ordenación del espacio. Más que un contraste radical, el color constituye un interesante caso complementario al de la perspectiva. A principios de la era moderna, el color era un método de construcción pictórica alternativo al sistema de perspectiva geométrica. Evidentemente, la percepción del color es una parte primordial de la vista humana. A diferencia de la perspectiva, ha sido posible describir el color en exactos términos científicos como una propiedad de la luz, pero su percepción varía de unas personas a otras, incluso antes de que puedan tratarse las polémicas cuestiones del gusto y el simbolismo que aquél genera. En consecuencia, los artistas, científicos y técnicos visuales han buscado diversas formas de proporcionar la descripción del color sin posibilidades de variación o disputa. De este modo, el aspecto representacional de la imagen visual puede compararse con el parecido que ofrece la exacta descripción del color. Sin embargo, las aparentemente infinitas variaciones del tono, el matiz y la sombra del color plantean una tenaz resistencia a tal clasificación. Los artistas y científicos concibieron una selección aparentemente infinita de gráficos, triángulos y ruedas de color análogos a los diagramas geométricos de los perspectivistas. Nadie está preparado para sumergirse en el espacio pictórico sin ayuda.

Muchos relatos sobre la historia del arte moderno sostienen que el predominio de la perspectiva y la línea como sistema oficial de representación visual en el arte académico y en la sociedad moderna, llevó a los artistas de vanguardia a ver en el color un medio alternativo para crear el espacio pictórico. Esta historia se basa en las afirmaciones incorrectas de que la perspectiva no era popular y de que el color era una alternativa atrevida. Por el contrario, a principios del siglo XIX, período en el que el romanticismo fomentaba el color como el mejor medio para la composición pictórica, los efectos de la perspectiva se encontraban entre las formas artísticas más populares. Por ejemplo: la obra del artista británico John Martin *El banquete de Baltasar* (1820) describía la historia bíblica del derrocamiento del monarca de Babilonia a gran escala

y con un vertiginoso efecto de perspectiva. Resultaba tan convincente que hubo que poner una verja para parar a los espectadores que intentaban entrar en el cuadro. Los contemporáneos vieron que el efecto de la perspectiva era el principal objetivo emocional de la pintura. Así lo atestigua un comentario en un manual de perspectiva: «A través de estas extraordinarias imágenes, la magia de la perspectiva lineal y aérea es sustituida por este elevado nivel de nuestras simpatías, la representación de la pasión y el sentimiento [...] Las misteriosas y electrizantes sugerencias de espacio ilimitado e innumerables multitudes con sus maravillosos elementos trabajados partiendo de la sombra, cautivan la elegancia enredándola en un laberinto de sugerencias sobrenaturales» (Kemp, 1990, pág. 162). La última mitad de este comentario parece describir al *Frankenstein* de Mary Shelley en lugar de un óleo. El diorama de Louis Daguerre, inventado en 1822, presentaba, de forma similar, vistas de la historia y viajes por el mundo al espectador inmóvil. Estas escenas espectaculares y teatrales se basaban en el punto de vista estable de la perspectiva para crear sus efectos y fueron enormemente populares.

El uso del color en la representación visual tampoco fue rebelde en o por sí mismo. En este momento, los artistas que dan un uso atrevido al color, como Matisse y Monet, son los más populares, cuentan con el público de exposiciones y museos y son presentados como innovadores radicales. Pero estos artistas solían someter el color al mismo control sistemático que los artistas neoclásicos impusieron al dibujo y al arte oficial con respecto a la perspectiva. Durante la Ilustración, la propia variabilidad de la percepción del color la convirtió en una parte, en apariencia natural, de las teorías de lo sublime. Para el teórico francés Roger de Piles, el color era «lo que diferenciaba a la pintura» y la distinguía del dibujo, del mismo modo en que la razón separaba al hombre de los animales (de Piles, 1708, pág. 312). De Piles destacó el papel del espectador a la hora de crear impresiones sobre un trabajo artístico, especialmente opiniones de lo sublime. La pintura tenía que llamar la atención del espectador provocando que se entusiasmara por el trabajo. En cambio, el espectador tenía que analizar la imagen con el fin de encontrar lo sublime, el mayor objetivo del arte: «En resumen, me parece que el entusiasmo se apropia de nosotros y nosotros nos apropia-

mos de lo sublime» (de Piles, 1708, pág. 117). Para que esta interacción funcione, es necesario que se produzca un proceso mutuo de reconocimiento. Al responder a la artificialidad de la imagen, así como al calificar de trabajo artístico al objeto observado, el espectador da fe de su estatus cultural. Alcanzar lo sublime era el segundo estadio más alto en la cultura. En su calidad de rasgo característico de la pintura, el color era fundamental tanto para atraer al espectador como para crear lo sublime. En este punto se crea una cierta ambigüedad a la hora de atribuir al espectador o a la pintura la responsabilidad de alcanzar ese nivel más elevado. Si es cuestión del trabajo, entonces el fracaso al no conseguir experimentar lo sublime es tan sólo un fracaso de alcance artístico. Por otro lado, si el espectador era el responsable, implicaba que no era lo suficientemente cultivado para apreciar la obra de arte; algo que se explicaba en parte por el aumento de la publicación de críticas artísticas en el siglo XVIII, que facilitaba que los visitantes de las exposiciones pudieran parecer informados como es debido. El sistema de Piles de apariencia incondicionalmente estética implicaba, en realidad, la apariencia de una nueva forma de distinción social entre los que «apreciaban» y no «apreciaban» el arte, un problema que continúa rondando a los espectadores en la actualidad.

No podía concebirse ningún sistema efectivo para estandarizar la construcción de un espacio pictórico mediante el color. Los usos artísticos del color se diferenciaron muy pronto de la comprensión científica del tema. Los pintores del siglo XVII en adelante han mantenido que se pueden crear todos los colores partiendo de los tres básicos, es decir, el azul, el rojo y el amarillo. Sin embargo en sus famosos trabajos *Opticks* (1704), Isaac Newton demostró que la luz estaba compuesta de siete colores prismáticos: rojo, naranja, amarillo, verde, azul, añil y violeta. Hacia mediados del siglo XIX, el científico y filósofo alemán Helmholtz fue capaz de demostrar que existía una diferencia fundamental entre los medios aditivos y sustractivos de conseguir el color. La luz de color se obtiene mediante la adición de luces basada en los colores primarios rojo, verde y azul. La pintura y otros modos de pigmentación absorben determinadas formas de luz del espectro con el fin de generar la percepción de un color específico y, por tanto, utilizan el azul, el rojo y el amarillo como primarios (Kemp, 1990, pág. 262). Se demostró que

la explicación de Helmhotz era algo imperfecta, pero con el tiempo contribuyó a explicar por qué los artistas y científicos discreparon durante ciento cincuenta años sobre la composición de los colores.

Normalización del color: daltonismo

La normalización de la visión en torno a la percepción del color puede ilustrarse con el caso del daltonismo. Fue en la primera mitad del siglo XIX cuando los oftalmólogos descubrieron por primera vez la existencia del daltonismo y entonces idearon algunas pruebas para diagnosticarlo. En 1790, el científico británico John Dalton reconoció su propia incapacidad para percibir el color rojo y denominó «Daltonismo» a esa afección. Siguió siendo una curiosidad hasta que el progreso de la revolución industrial a principios del siglo XIX convirtió en una necesidad el hecho de poder detectar el daltonismo entre el personal laboral, como así lo indicaban todos los textos médicos. Cuando la seguridad dependía, por ejemplo, de la capacidad de distinguir entre una señal ferroviaria roja o verde, era muy importante que el trabajador pudiera apreciar tal diferencia. Con este ejemplo podemos ver la naturaleza de doble filo de la disciplina moderna. Queda claro que es del interés de todos los pasajeros y de los empleados ferroviarios que el personal encargado de las señales sea capaz de distinguir las luces. Las pruebas del daltonismo en las que se utilizaban hebras de lana a menudo teñidas de forma imperfecta, representaban un obstáculo más para conseguir el empleo y eran un motivo potencial de dimisión.

La ciencia no se contentó con quedarse ahí. Después de que *El origen de las especies* (1859) de Charles Darwin diera una amplia difusión al concepto de evolución, los intelectuales comenzaron a barajar la idea de que la visión del color de los seres humanos hubiera evolucionado con el paso del tiempo y no en las noches de la prehistoria. Esto constituye un excelente ejemplo del mal uso que se dio a la evolución para explicar las diferencias entre una especie, concretamente la especie humana, en lugar de utilizar los patrones relativos al desarrollo entre especies. Para explicar esta discrepancia, los científicos argumentaban que, en realidad, la especie humana estaba compuesta de diferentes razas que

eran biológicamente distintas. Hay que destacar que a pesar de un siglo de esfuerzo científico para identificar estas diferencias, no se encontró ninguna desigualdad biológica definible entre los seres humanos. Es más: la ciencia genética ha demostrado claramente que todos los humanos comparten el mismo fondo génico. No obstante, el darwinismo social (nombre que se daba a esta aplicación de la evolución a los humanos) prosperó durante un siglo como un medio para buscar explicaciones racionales a la irracionalidad de los prejuicios raciales. Tal era el alcance de estos esfuerzos en el siglo XIX, que los intelectuales decían haber identificado diferencias históricas en la percepción del color entre las diferentes «razas». Los antropólogos combinaron los viejos prejuicios antisemitas y racistas con la nueva «ciencia» de la raza para dotar el argumento de un origen racial.

En 1867, el filólogo alemán Hans Magnus realizó un estudio sobre el color en la obra del antiguo poeta griego Homero. Descubrió un número muy restringido de términos homéricos para el color, la mayoría de los cuales se encargaba de distinguir la luz de la oscuridad más que de describir los diferentes matices. Llegó a la conclusión de que los griegos de esa época habían visto en blanco y negro y que la percepción del color era un aspecto reciente de la evolución humana que pronto permitiría a los hombres percibir los elementos ultravioletas del espectro. Magnus desarrolló este argumento para explicar el daltonismo como algo hereditario: «Partiendo de la opinión de que, en los períodos más distantes de la evolución humana, la capacidad funcional de la retina se limitaba a detectar las manifestaciones luminosas, [...] nos inclinamos a creer que los casos de totalmente congénito deben considerarse un tipo de atavismo» (Magnus, 1878, pág. 108). Estas ideas recibieron un gran apoyo por parte del primer ministro y reconocido erudito de lo clásico, William Gladstone. Gladstone condujo su propio estudio de los diez libros de *La Odisea* y sólo descubrió «treinta y un casos en casi cinco mil líneas o uno por cada ciento sesenta, en los que se podía decir que Homero presentaba el elemento o idea del color» (Gladstone, 1877, pág. 383). Para los victorianos el prestigio de Homero era tal que este descuido no podía atribuirse a la mera indiferencia hacia el color o a un simple fallo en la descripción; tenía que indicar una profunda verdad. En consecuencia, Gladstone llegó a la conclusión de

que la percepción del color de los griegos era como una fotografía, es decir, en blanco y negro. Su evidencia empírica procedía de las colonias: «Quizá una de las reliquias más significativas del más antiguo estado de las cosas deba encontrarse en la preferencia, conocida por el mundo industrial, de las razas no civilizadas por lo fuerte y lo que en la poesía espontánea de frases comerciales se denomina color chillón» (Gladstone, 1877, pág. 367). Esto quiere decir que si la visión del color evolucionó de forma gradual, era muy natural que los menos evolucionados prefiriesen los colores fuertes, intensos, que eran más fáciles de distinguir.

Como demuestran estos comentarios procedentes de uno de los más distinguidos primeros ministros del Partido Liberal del siglo, todos los europeos asumieron, informalmente, su superioridad ante otras «razas» como la africana, la asiática o la judía, que demostraron esta inferioridad a través de su vulgar preferencia por los colores chillones. Este prejuicio continúa demostrándose hacia los inmigrantes mexicanos en Estados Unidos, hacia los indios en Gran Bretaña y hacia las comunidades judías en todas partes. Pronto la «ciencia» racial fomentó la idea de que, dados sus supuestos matrimonios endogámicos desde tiempos bíblicos, los judíos eran especialmente propensos al daltonismo pues sus raíces se remontaban a los principios de la historia humana. Los africanos y otros pueblos colonizados se consideraban «estancados» en esta primera etapa de desarrollo, como así lo demostraba la superioridad militar y tecnológica occidental. La peculiar combinación de la autoridad política y literaria se mezclaba con las «verdades» empíricas del colonialismo y la antropología, que dieron lugar a la idea de que la evolución del sentido del color estaba demasiado arraigada en el sentido común del siglo XIX para ser puesta en entredicho. Como resultado, el sistema disciplinario de la visión instituido a principios del siglo XIX se atribuyó a motivos de raza debidos al tema del color. Al añadir la dimensión «científica» de la raza al trazo fugitivo del color, fue posible restablecer una dimensión de supuesta objetividad en la subjetiva percepción del color que afirmaba que el daltonismo no era algo universal.

Luz sobre color

A menudo se ha pensado que el arte vanguardista del siglo XIX, al igual que el de los románticos e impresionistas, se encontraba alejado de tales prejuicios. Sin embargo, su reafirmación en el dominio del color y, por tanto, de la luz en el arte hizo un uso explícito o implícito de esta imaginería tan influida por lo racial. En la tercera década del siglo XIX, el arte francés se encontraba polarizado entre las facciones neoclásicas y románticas. La primera apoyaba el dibujo y la segunda el color como principio dominante de representación. En 1832, el artista romántico Eugène Delacroix formuló por primera vez una explícita teoría de su sistema de colores, mientras se encontraba en Marruecos en expedición militar. Concibió un triángulo de color azul, rojo y amarillo y atribuyó su «descubrimiento» al exótico entorno. Señaló que «en las cabezas de los dos pequeños campesinos había sombras, violetas en la del que era muy rubio y verdes en la del que era más rubicundo y pelirrojo» (Delacroix, 1913, pág. 68). Utilizó estas observaciones para ubicar sus colores complementarios en el triángulo. Durante el tiempo en que los artistas románticos sostuvieron que el color era un contrapunto a la impasible cultura oficial representada por el dibujo lineal, nunca aprobaron la aplicación espontánea del color. Irónicamente, parte del arte calificado de «colorista» cuenta, de hecho, con menos colores brillantes que el arte supuestamente basado en el dibujo lineal, como las pinturas de Ingres, que muestran su gusto por lo oriental. Tanto los románticos como los teóricos oficiales del arte dejaron claro que lo que importaba no era el color por el color, sino como medio para hacer las imágenes visuales más comprensibles y especialmente más fieles a la vida. En su *Teoría de los colores*, el poeta romántico Goethe explicaba que las «naciones salvajes, las personas sin educación y los niños tienen una gran predilección por los colores llamativos; que los animales se excitan hasta rabiar con determinados colores; que las personas refinadas evitan los colores llamativos en sus ropas y en los objetos que están a su alrededor y parecen dispuestas a borrarlos de su presencia» (Goethe, 1970, pág. 55). La vanguardia y el arte oficial coinciden en esta opinión. En su guía para las artes visuales, Charles Blanc, director de la elitista École des Beaux-

Arts, sostenía que «el dibujo es el sexo masculino del arte; el color es su sexo femenino», implicando, en consecuencia, que este último era inferior (Blanc, 1867, pág. 22). Para sustentar esta afirmación decía, al igual que Goethe, que «todos los artistas orientales son coloristas, infalibles coloristas» (Blanc, 1867, pág. 595), recurriendo al prejuicio colonial de que los hombres de Oriente Próximo y del norte de África eran afeminados por naturaleza. De ello se deducía que serían coloristas por naturaleza, pero los verdaderos (hombres, occidentales) artistas necesitaban aprender las cuidadosas reglas sobre la aplicación del color. Como dice Anthea Callen en su debate sobre el uso del color por parte de los impresionistas: «El color, al igual que Argelia, tiene que colonizarse, ser dominado por la autoridad de la línea; sólo el delineante-cartógrafo podría imponer orden y "dibujar" un significado en ese paisaje cambiante y decepcionante. Al igual que el color, la mujer era un desierto que esperaba ser trazado en el mapa por el texto masculino» (Callen, 1995, pág. 114). La cualidad formal de la aplicación del color conllevaba, por tanto, una compleja interacción de la raza, el género y la política colonial.

Esta serie de alusiones eran quizá demasiado provocativas. Los artistas de finales del siglo XIX intentaban controlar el color apoyándose en la teoría racial y, en última instancia, concentrándose únicamente en la luz. A través de esta concentración en la luz, los impresionistas y los últimos artistas modernos habían procurado controlar la propia realidad. El crítico proimpresionista Edmon Duranty afirmaba que la luz en sí misma «refleja tanto el conjunto de todo los rayos [de color] como el color de la bóveda que cubre la tierra. Ahora, por primera vez, los pintores han comprendido y reproducido o intentado reproducir este fenómeno» (Broude, 1991, pág. 126). Al igual que sucede con la perspectiva y el panóptico, lo que está en juego es el control de la visión y la representación visual a través de un sistema de conocimiento aparentemente exacto que puede superar las ambigüedades de la representación. Pocos años después, otro partidario del impresionismo, el poeta y crítico Jules Laforgue, dotó a estas ideas de un contexto explícitamente racial, mezclándolas con su interpretación de Darwin en su famoso ensayo sobre el impresionismo, escrito en 1883:

> El ojo impresionista es, en resumen, el ojo más avanzado en la evolución humana, el único que hasta ahora ha captado e interpretado las más complicadas combinaciones de matices conocidas [...] Todo se obtiene con mil pinceladas que danzan en todas direcciones como pajitas de colores —cada una de las cuales lucha por sobrevivir en la impresión general. Ya no existen las melodías aisladas; el conjunto es una sinfonía que vive y cambia, como los «murmullos del bosque» de Wagner, luchando por la existencia en la gran voz del bosque— al igual que el inconsciente, la ley del mundo que es la gran voz melódica resultante de la sinfonía de la conciencia de razas e individuos. Tal es el principio de la escuela impresionista de *plein air*. Y el ojo del maestro será el que sea capaz de distinguir y grabar los matices y descomposiciones más delicados; y todo ello en un simple y plano lienzo.
>
> (Nochlin, 1996, pág. 17)

La aprobación de Laforgue de la estética modernista de lo plano le aseguró su puesto en el canon de la crítica, pero su creencia de que el impresionismo era el producto de una lucha darwiniana por la existencia cultural domina su ensayo. Sus referencias al bosque teutón identifican claramente a los impresionistas como norteños o arios. Le preocupaban menos los medios de representación que el efecto interno que causaba la pintura, que era sobre todo perceptible a los «ojos del maestro», lo que equivalía a decir de la raza superior.

Dos años más tarde, el teórico vanguardista Félix Bracquemond separó por completo el color de la luz, destacando que un especialista del dibujo utilizaba el color sin comprender los efectos de los reflejos y el color complementario y, como resultado, su trabajo se asemejaba a una alfombra oriental. Como hemos visto, esta observación no era un cumplido sino la aseveración de que el artista comprendía el color de forma primitiva y también la representación visual del mismo. En realidad, el colorista no se basaba en la constantemente cambiante gama de colores, sino en la luz: «El arte aísla el color y produce una imagen del mismo utilizando las intensidades de la luz [*clarté*], que son relativamente estables y de proporciones siempre verificables» (Bracquemod, 1885, pág. 47). La luz disciplina al color. Por extensión e implicación, la «raza» norteña disciplina a la sureña. En ambos casos, la percepción occidental consiste en que el elemento evasivo es controlado por una fuerza más poderosa.

Esta insistencia en la primacía de la luz sobre el color conllevó algunas conclusiones sorprendentes. Resulta inesperado escuchar a Vincent Van Gogh argumentando que las normas del color contradicen los conceptos tradicionales del genio artístico: «Las *leyes* del color son indescriptiblemente hermosas, por el simple hecho de *no* ser *accidentales*. De la misma manera en que, hoy en día, las personas ya no creen en un Dios que va de un sitio a otro de manera caprichosa y déspota, comienzan a sentir más respeto y admiración por la naturaleza y tienen más fe en ella. Del mismo modo y por las mismas razones pienso que en el arte, la anticuada idea del genio innato, la inspiración, etc., aunque no debe desecharse, sí debe ser reconsiderada, verificada y muy modificada» (Gage, 1993, pág. 205). Irónicamente, Van Gogh se ha convertido en el arquetipo del genio artístico moderno, destacando particularmente por su uso de los colores intensos. A finales del siglo XIX, parecía que el color había sido sometido de forma rigurosa como las colonias de África y Asia que lo representaban. Cuando Henri Matisse desarrolló su sensacional paleta de colores en trabajos como *Desnudo azul: recuerdo de Biskra* (1907), que evocaban directamente el viaje occidental a África, fue lo suficientemente directo para decir, sin mostrarse radical, que veía su arte como «un sillón para el hombre de negocios cansado».

El blanco

Para comprender cómo funcionó esta disciplina de color en determinados casos, contemplaremos el caso aparentemente simple del color blanco. Sólo este único color nos llevará de la Antigua Grecia hasta la conquista española de Sudamérica y al surgimiento del racismo. Los diferentes significados que se atribuyen al blanco y a la blancura ponen de manifiesto la conocida distinción entre los textos complejos y los sencillos materiales visuales considerados carentes de valor. El blanco nos conduce al lugar al que se le atribuyó el origen del arte occidental y sus mayores formas conocidas: la escultura griega y romana. En el siglo XIX, la belleza de estas esculturas se realzaba con el mármol blanco puro. Por tanto, no es muy conveniente para tales teorías confesar que los antiguos griegos coloreaban sus estatuas con pintura de vivos colores pri-

marios; algo que los eruditos del mundo clásico sabían desde la década de los setenta del siglo XVIII. Pero en el siglo XIX, las estatuas griegas tenían que ser blancas porque la blancura expresaba el exquisito gusto de los griegos y también sus orígenes raciales «arios», y servía como prueba de su visión monocromática (descrita anteriormente). Tal era el peso de esta creencia que durante la década de los treinta, el British Museum no mostró al público los mármoles del Partenón porque no parecían lo suficientemente blancos (véase la figura 1.5).

La blancura llegó a transmitir una intensa belleza física por sí misma. En la novela de Oscar Wilde *El retrato de Dorian Gray* (1892) el esteta y aristócrata lord Henry Wotton compara a Gray con una escultura clásica: «Aquel muchacho también era maravilloso...; o por lo menos podía haberse convertido en un tipo maravilloso. Tenía el don de la gracia, de la pureza, la belleza de la infancia, sólo comparable a la de los viejos mármoles griegos. Era un muchacho, pero también podía haber sido un titán» (Jenkyns, 1980, pág. 141). Dos fuerzas aparentemente contradictorias atraviesan este fragmento. Por un lado, la blancura expresa el estereotipo racial ideal, como indica claramente el pintor victoriano Frederick Lord Leighton: «En el arte de la época de Pericles descubrimos un nuevo ideal de forma equilibrada, completamente ario y sólo puedo encontrar su análogo en las mujeres de otra raza aria», es decir, la alemana (Jenkyns, 1980, pág. 145). Las consecuencias de este pensamiento racial alcanzaron su nivel más desastroso en el Tercer

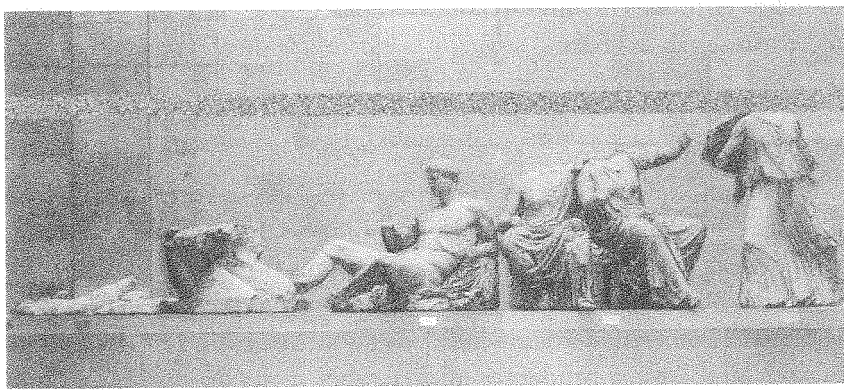

Figura 1.5. Los mármoles del Partenón: frontón este del Partenón. © The British Museum.

Reich nazi, que produjo grandes cantidades de esculturas neoclásicas para combatir lo que consideraba arte moderno «degenerado». Se hizo todo lo posible para negar el elemento de atracción homoerótica, una de las razones de que su arte carezca de vida. Pero aun aquí se instauraría de nuevo el sentido reprimido. En la película de Leni Riefenstahl *Olympia* (1936), una larga secuencia inicial hace hincapié en las esculturas griegas que vuelven a la vida y llevan la antorcha olímpica de Atenas a Berlín. Estaba muy claro que lo que quería decir era que el ideal ario de hombría, que había sido griego en la antigüedad, ahora era alemán. Una de las esculturas descritas con más cariño por la cámara era una escayola de *El fauno Barberini*, un macho desnudo recostado, con claros dejes homoeróticos. La estatua que Riefenstahl vuelve a la vida, como un Pigmalión cinematográfico, era una falsa versión del *Discóbolo*, que presentaba una exagerada musculatura al estilo del escultor nazi Arno Breker; pero la película deja muy claro que no pertenecía a los griegos.

Por otra parte, la obra de Wilde contaba con algo más que una simple insinuación de homoerotismo y establecía una conexión por entonces familiar entre la escultura griega, la blancura y lo homoerótico. Su contemporáneo victoriano Walter Pater, quien ensalzaba de forma similar la «luz blanca» de la escultura griega, atribuía el homoerotismo engendrado a la obra de J. J. Winckelmann. Las investigaciones que Winckelmann llevó a cabo en el siglo XVIII sobre la escultura antigua, especialmente su *Teoría del arte antiguo* (1764), se consideran los primeros trabajos de la historia del arte moderno. Más aún: escribía que «muchos europeos de mundo consideraban que el "arte griego y romano" expresaban la libertad sexual y la existencia de chicos fáciles» (Davis, 1994, pág. 146), del mismo modo en que la calle Cristopher o el distrito Castro de San Francisco tienen, actualmente, resonancias gays. Winckelmann no realizó esta conexión de forma explícita, pero resaltó lo importante que es para los expertos en historia del arte comprender la belleza masculina: «He notado que quienes sólo fijan su atención en la belleza de la mujer y sienten poco interés por los de nuestro propio sexo no poseen en modo alguno el sentimiento de belleza necesario para erigirse en verdaderos entendidos» (Winckelmann, 1786, pág. 244). Pater aclaraba estas prudentes afirmaciones diciendo que «esta afinidad con el helenismo no era meramente intelectual, que las más agudas

pinceladas de temperamento eran inherentes al mismo, lo cual se demostraba con sus románticas y fervientes amistades con hombres jóvenes [...] Estas amistades, que le ponían en contacto con el orgullo de la forma humana y teñían sus pensamientos con su encanto, contribuían a perfeccionar su reconciliación con el espíritu de la escultura griega» (Jenkyns, 1980, pág. 150). A finales del siglo XIX, era algo común que la blancura de la escultura griega fuera un signo de su calidad estética. En cambio, según Pater y Wilde, los estetas de Oxford, quienes eran capaces de apreciar estas cualidades de la blancura encontraban una justificación y una reflexión para la homosexualidad.

¿Cómo pudo el mismo color dar origen a conceptos sobre la supremacía racial y la homosexualidad, «el amor que no se atrevía a decir su nombre»? Como dijo Eve Kosofsky Sedgwick, el redescubrimiento de la antigua Grecia supuso «para el siglo XIX, un prestigioso e históricamente desprovisto espacio imaginativo en el que las relaciones para y entre los cuerpos humanos podían ser de nuevo un tema de especulación utópica. El culto victoriano a Grecia, que solía representarse con sinécdoque mediante estatuas de hombres jóvenes desnudos, propuso de forma cuidadosa e intencionada la carne y el músculo masculinos como indicativos *del* cuerpo (Sedgwich, 1990, pág. 136). Este nuevo espacio imaginativo posibilitó que se crearan conexiones poco usuales a través del cuerpo masculino. Una justificación constante de la colonización europea de América evitaría la sodomía de los pueblos indígenas. En 1519, pocos años después del primer contacto, el conquistador español Cortés informaba: «Todos son sodomitas» (Golberg, 1992, pág. 193). Esta exhaustiva descripción sirvió para marcar la total diferencia entre los europeos y los pueblos indígenas. Aún en la misma época, los europeos sodomizaban a la fuerza a los vencidos como símbolo de dominio absoluto. El antropólogo Richard Trexler demostró que el ejército español transmitió su propio sistema de disciplina a través de la sodomía a los amerindios (Trexler, 1995). La dominación y la diferencia llegaron a expresarse con la sodomía o, al menos, con las relaciones sexuales entre hombres. En el siglo XIX, era posible pensar en las relaciones sexuales entre varones como en una amistad entre dos personas que eran esencialmente la misma, o como en una atracción que traspasaba una diferencia básica, como la edad o la clase social.

Los escépticos podrán preguntarse si todo el público del siglo XIX comprendía estas múltiples interpretaciones del blanco. Realmente es imposible saber si todos los espectadores tenían estos sentimientos pero seguro que los conocían. En su novela *Moby Dick*, del año 1851, el escritor norteamericano Herman Melville narraba una saga épica en la que el capitán Ahab conducía a su tripulación al desastre en su obsesiva persecución de la ballena blanca conocida como Moby Dick. Melville especulaba con detenimiento sobre porqué el color blanco provocaba lo que él denominaba «un vago horror sin nombre». Señalaba que «en muchos objetos naturales, la blancura resalta la belleza, transmitiendo alguna virtud intrínseca especial, como sucede con los mármoles, los nísperos del Japón y las perlas». La blanca belleza del mármol conduce directamente a una discusión sobre la calidad imperial del color, que «se aplica a la propia raza humana, otorgando al hombre blanco la superioridad ideal sobre cualquier tribu de tez morena». Mientras va divagando sobre otros aspectos del temor que provoca lo blanco, Melville dice que Lima, la capital de Perú, es «la ciudad más triste y extraña que podáis imaginar. Porque Lima se ha desposado con el velo blanco y hay un horror más alto en la blancura de su pena. Antigua como Pizarro, esa blancura conserva sus ruinas para siempre nuevas; no deja aparcar el alegre verdor de la decadencia completa; extiende sobre sus rotos bastiones la rígida palidez de una apoplejía que inmoviliza sus propias contorsiones». Melville también hizo referencia al viaje por la blancura, desde la escultura hasta la teoría de la raza y la conquista española de Latinoamérica anteriormente mencionada. A diferencia de muchos de sus compañeros, Melville veía la blancura como el terror, pasando de un significado al siguiente pero simbolizándolo todo con este color, « algo incoloro, policromía del ateísmo que nos estremece» (Melville, 1988, págs. 188-195).

Coda

Las contradicciones entre las diferentes actitudes hacia el color existentes en el siglo XIX no siempre podrían resolverse. Con la invención de la fotografía llegaron a un punto crítico. El nuevo medio podía expresar a

la vez el perfecto reflejo de la realidad exterior o la semejanza que los artistas habían buscado durante siglos utilizando los sistemas de perspectiva y color. Al principio, el color superaba los medios técnicos de los fotógrafos, lo cual significaba que su trabajo era también una clara representación. Consecuencia de ello era, como acabamos de ver, la preocupación por el color en el siglo XIX. Los fotógrafos pronto adoptaron el recurso de colorear sus imágenes a mano, una práctica que fue muy popular y que acaparó un público que iba desde el cliente cotidiano que se hacía un retrato hasta la propia reina Victoria. La empresa de A. y G. Taylor se anunciaba como «los fotógrafos de la reina», ofreciendo «fotografías ampliadas al tamaño natural con acabados en óleo o acuarela». Por consiguiente, ¿era la fotografía coloreada una fotografía o un retrato? ¿Era una semejanza o una representación? Esta cuestión aparentemente pedante suscitó una gran controversia, que sintetizó un escritor en 1859:

> Las fotografías coloreadas ocupan un lugar inmerecidamente cuestionable: el artista tuerce el gesto ante ellas y el fotógrafo las mira con desdén. El primero dice que no son pinturas y el segundo que no son fotografías; así el arte del colorido fotográfico, que nadie reconoce, debe buscar consuelo en el hecho de que, sin embargo, es adoptado con entusiasmo por ambos. En las exposiciones de pintura, las fotografías coloreadas son rechazadas de forma imperiosa, y se suele notificar con mucha frecuencia que no se aceptarán en exposiciones fotográficas.
>
> (Henisch y Henisch, 1996, pág. 29)

Incluso hoy en día, la fotografía artística suele ser en blanco y negro y no en color, a pesar de que la fotografía cotidiana se hace casi exclusivamente en color. En este sentido, la intrusión del color en la imagen fotográfica condujo a la opinión de que no era precisa porque distraía al ojo. Sin embargo su exactitud mecánica, impedía que fuese considerada arte. La imposibilidad de clasificar la fotografía coloreada demuestra que las reglas formales que gobernaron la imagen visual hasta principios de la era moderna ya no se adaptan a ella. Ahora, el parecido pertenece a la cámara, no a la perspectiva o el color. La cultura visual ha entrado en la era de la fotografía.

Bibliografía

Aquino, santo Tomás de, *Commentary on Aristotle's «De Anima»*, Londres, 1951.

Blanc, Charles, *Grammaire des Arts du Dessin*, París, Jules Renouard, 1867.

Bosse, Abraham, *Manière Universelle de Mr Desargues pour pratiquer la Perspective*, París, 1648.

Braquemond, Felix, *Du Dessin et de la Couleur*, París, G. Charpentier, 1885.

Broude, Norma, *Impressionism: A Feminist Reading*, Nueva York, Rizzoli, 1991.

Callen, Anthea, *The Spectacular Body: Science, Method and Meaning in the Work of Degas*, Londres, Yale University Press, 1995.

Crary, Jonathan, *Techniques* of *the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1990.

Damisch, Hubert, *The Origin of Perspective*, Cambridge Massachusetts, MIT Press, 1994 (trad. cast.: *El origen de la perspectiva*, Madrid, Alianza, 1997).

Davis, Whitney, «Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History», *Journal of Homosexuality*, vol. 27, nos 1-2, 1994, págs. 141-159.

De Piles, Roger, *Cours de Peinture*, París, 1708.

Delacroix, Eugène, *Le Voyage de Eugène Delacroix au Maroc*, París, J. Terquem, 1913 (trad. cast.: *Viaje a Marruecos y Andalucía: cartas, acuarelas y dibujos*, Mallorca, José J. de Olañeta, 1977).

Descartes, R., *Selected Philosophical Writings*, edición a cargo de J. Cottingham, R. Stoothoff y D. Murdoch, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Duro, Paul, *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*, Nueva York, Cambridge University Press, 1997.

Foucault, Michel, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Harmondsworth, Penguin, 1977 (trad. cast.: *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 2000).

Gage, John, *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres, Thames and Hudson, 1993 (trad. cast.: *Color y cultura: la práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*, Madrid, Siruela, 2001).

Gladstone, William E., «The Colour Sense», *The Nineteenth Century*, nº 1, septiembre de 1877.

Goethe, Johann, *Goethe's Theory of Colors*, Cambridge MA, MIT Press, 1970 (trad. cast.: *Teoría de los colores*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1999).

Goldberg, Jonathan, *Sodometries: Renaissance Texts, Modern Sexualities*, Baltimore, MD, Johns Hopkins Press, 1992.

Henisch, Heinz K. y Henisch, Bridget A., *The Painted Photograph: Origins, Techniques, Aspirations*, University Park, Pensilvania, Pennsylvania State University Press, 1996.

Huret, Grégoire, *Optique de Portraiture et Peinture*, París, 1670.

Jenks, Christopher, *Visual Culture*, Londres, Routledge, 1995.

Jenkyns, Richard, *The Victorians and Ancient Greece,* Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1980.

Kemp, Martin, *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1990 (trad. cast.: *La ciencia del arte*, Tres Cantos, Akal, 2000).

Lindberg, David C., *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 1976.

Magnus, Hans, *Histoire de l'évolution du sens des couleurs*, París, C. Reinwald, 1878.

Melville, Hermann, *Moby Dick* (1851), Evanston y Chicago, Illinois, Northwesters University Press y Newberry Library, 1988 (trad. cast.: *Moby Dick*, Madrid, Gaviota, 2001).

Metz, Christian, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signer*, Londres, Macmillan, 1982 (trad. cast.: *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, Barcelona, Paidós, 2001).

Mirzoeff, Nicholas, «Pictorial Sign and Social Order: L'Académie Royale de Peinture et Sculpture, 1639-1752», tesis doctoral, University of Warwick, 1990.

Niceron, *La Perspective Curieuse*, París, 1638.

Nochlin, Linda (comp.), *Impressionism and Post-Impressionism 1874-1904: Source, and Documents*, Englewood Cliffs Nueva Jersey, Prentice-Hall, 1966.

Pader, Hilaire, «Discours sur le sujet de cette Traduction», en su *Traicté de la Proportion Naturelle et Artificielle des choses par Jean Paul Lomazzo*, Toulouse, 1649.

Porta, Giovanni B. della, *La Magie Naturelle*, Lazare Meysonnier, Lyons, 1650.

Sabra, A. I., *Theories* of *Light from Descartes to Newton*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

Sedgwick, Eve Kosofsky, *The Epistemology of the Closet*, Berkeley, California, University of California Press, 1990 (trad. cast.: *Epistemología del armario*, Barcelona, Tempestad, 1998).

Thompson, Robert Farris, *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*, Nueva York, Random House, 1983.

Trexler, Richard J., *Sex and Conquest: Gendered Violence, Political Order and the European Conquest of the Americas*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1995.

White, John, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londres, Faber, 1967 (trad. cast.: *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*, Madrid, Alianza, 1994).

Winckelmann, Johann, *Receuil de différentes pièces sur les Arts*, París, 1786.

2

La era de la fotografía (1839-1982)

La fotografía eludió las clasificaciones tradicionales de las artes y oficios debido precisamente a su modernidad. Si la cultura visual es el producto del encuentro de la modernidad con la vida cotidiana, la fotografía es el ejemplo clásico de este proceso. La invención de la fotografía supuso la culminación de décadas de experimentación con los medios visuales de comunicación en su esfuerzo por encontrar un medio de representación más rápido y exacto que los ofrecidos por las artes visuales tradicionales. Desde que a partir del año 1820 se inventaron en Europa diversos medios de «escribir con luz» (el sentido literal de la fotografía), quedó inmediatamente claro para todos aquellos que los conocieron que había nacido una nueva era (Batchen, 1997). A partir de entonces, en lugar de imaginar el mundo como una imagen formal, se hizo primero como una fotografía y luego como una película. La fotografía, con su bajo coste y disponibilidad, democratizó la imagen visual y creó una nueva relación con el espacio y tiempo del pasado. Por primera vez, era posible que una persona normal y corriente pudiera grabar su vida con exactitud y crear archivos personales para futuras generaciones. Con el surgimiento de la imagen por ordenador y la creación de medios digitales para manipular la fotografía podemos, sin embargo, decir que la fotografía ha muerto. Está claro que la fotografía seguirá utilizándose diariamente en grandes cantidades pero su reivindicación como reflejo de la realidad ya no puede mantenerse. La reivindicación de la fotografía como representación de la realidad ha desaparecido.

La muerte de la pintura

En 1839, el pintor francés Paul Delaroche vio un daguerrotipo, el primer proceso al que ahora llamaríamos fotografía, y exclamó: «¡A partir de hoy, la pintura ha muerto!» (Batchen, 1994). Dado que el arte francés del siglo siguiente alumbraría el impresionismo, el postimpresionismo, el cubismo y el surrealismo, puede parecer que Delaroche estaba equivocado. Sin embargo, su observación no implicaba que la pintura ya no era posible, sino que ya no era necesaria como medio para plasmar la realidad exterior. Desde que se inventó la pintura al óleo en el siglo XV, fue aceptada no sólo como la rama más depurada de las artes visuales, sino como el medio más fiel de imitar la realidad. A pesar de la mediocre calidad de muchos de los primeros procesos fotográficos, el público del siglo XIX supo que la fotografía adquiriría una buena calidad. Artistas y críticos pusieron una gran energía en el esfuerzo, a la larga exitoso, por conseguir que la pintura continuara siendo considerada como el medio artístico por excelencia.

Cuando Delaroche habló de la muerte de la pintura, no se refería a toda la pintura, sino al particular estilo que él practicaba y que había imperado en Francia durante quince años. Este académico estilo neoclásico producía unos cuadros de un acabado de tan excelente calidad que ni siquiera podía apreciarse la huella de una pincelada. Las figuras contaban con un nítido contorno y con detalles precisos, estudiados desde el punto de vista histórico. Este estilo pictórico se convertiría en la versión preferida de la fotografía y quizás fuera inspirado por la popular cámara oscura. La cámara oscura era un espacio ensombrecido en el que la luz penetraba a través de una lente, produciendo una imagen invertida del mundo exterior sobre la pared trasera. En el siglo XVII, Descartes utilizó la cámara oscura como una analogía para explicar su concepto material de la visión. Hacia el siglo XVIII, se convirtió en un popular entretenimiento en los recintos feriales y las imágenes atraían a muchos niños que quedaban absortos con el espectáculo. En el otro extremo de la escala social, el artista Carle Van Loo retrató a un príncipe francés jugando con la cámara oscura en su *Retrato del delfín* (hacia 1762); era el futuro Luis XIV. La pintura de Van Loo reflejaba las ten-

siones inherentes a la cultura visual francesa y a la sociedad más diversa en vísperas de la Revolución Francesa. El heredero al trono, un ser literalmente divino, fue visto divirtiéndose con el mismo juguete de feria del que podía disfrutar cualquier niño. A pesar de que el óleo seguía siendo el género artístico más elitista, el lienzo circular imitaba la imagen de la cámara oscura que producía la lente. A finales del siglo XVIII, la pintura oficial aspiraba a ser fotográfica y quedó marginada de forma inmediata por la invención de un proceso técnico que podía ofrecer el más alto grado de imitación al instante.

La fotografía no alcanzó estos resultados de forma accidental. Los investigadores procuraron producir efectos similares a los valorados por las bellas artes y descartaron los medios alternativos de representación. Después de que Nicéphore Niepce expusiera por primera vez una placa fotográfica a la luz en 1826, él y Louis Daguerre (1789-1851) trabajaron juntos durante casi una década para perfeccionar lo que se conocería como el daguerrotipo. En este proceso, se cubría una placa de cobre con productos químicos sensibles a la luz y luego se exponía a la luz, produciendo una imagen positiva sobre la placa. El inconveniente del daguerrotipo es que no podía reproducirse. La verdadera fotografía, en la que una placa expuesta a la luz produce un negativo que, en teoría, puede utilizarse para hacer un número infinito de copias, fue realizada por primera vez por Hippolyte Bayard en Francia, y en Inglaterra por Fox Talbot, aproximadamente en la misma época que el daguerrotipo. El éxito del método negativo se afianzó gracias a las mejoras del proceso por parte del fotógrafo francés Nadar en la década de los cincuenta del siglo XIX, pero la gente continuó utilizando el daguerrotipo hasta finales del mismo siglo. El nuevo medio aún tenía que establecer sus propias normas, tanto técnicamente como en cuanto a la imagen producida. Aún en 1864, la fotógrafo británica Julia Margaret Cameron respondía a las críticas de su trabajo exigiendo: «¿Qué es el enfoque y quién tiene derecho a decir qué enfoque es el legítimo?».

La situación ambivalente de la fotografía, como materia científica y como forma nueva de arte generaba incertidumbre a la hora de discernir qué constituía la «fotografía legítima» y también e igualmente importante, quién tenía derecho a practicarla. Analicemos la controversia sobre los retratos fotográficos realizados por Antoine Samuel Adam-

Salomon (nacido en 1818). Sus retratos, como el del escritor Alphonse Karr, eran descritos como «los retratos fotográficos de mayor calidad en el mundo» (véase la figura 2.1). Sin embargo, algunos encontraban que tenían un acabado sospechoso y afirmaban que debían haber sido retocadas por el artista. Sobra decir que los retratos pintados se cambiaban continuamente para favorecer al modelo, pero los retoques parecían contradecir la propia naturaleza de la fotografía como testimonio de un momento determinado. Un crítico satirizaba al respecto en su revista:

> Si tales resultados pudieran obtenerse mediante los retoques, yo estaría dispuesto a decir: «Dejemos que sea tan lícito como el comer». Pero debo confesar que me he divertido un poco, al igual que uno de sus anteriores corresponsales, al recordar lo profundamente insultados que se sintieron los fotógrafos porque no se quiso reconocer la fotografía como una de las Bellas Artes, y aun cuando los resultados en el terreno artístico van más allá del desafío, los fotógrafos son los primeros en decir que tales resultados se deben a medios extraños y no a la fotografía legítima.
>
> (Buerger, 1989, pág. 58)

Salomon y otros fotógrafos profesionales se encontraron inmersos en un dilema: si su trabajo alcanzaba excelentes resultados, serían acusados de fraude, pero si no lo hacía, sería rechazado como el truco de un ilusionista.

A pesar de que gran parte de la fotografía se debía a sus predecesores, en lo que al estilo se refiere, pronto fue vista como un cambio espectacular con respecto a los medios de comunicación del pasado. El resultado fue lo que el dibujante Maurisset reflejó en una estampa como «daguerrotipomanía». El dibujo muestra a una enorme multitud que lucha para que se le haga una foto en un paisaje anónimo lleno de signos de modernidad. En el fondo, aparecen a la vez un balón, un tren y un barco de vapor que representan el anuncio de una nueva era introducida de forma definitiva por la fotografía. Largas colas de individuos esperan la oportunidad de ser fotografiados y disponer de su retrato en trece minutos. Esta combinación de rapidez y bajo coste condenó al fracaso a todos los demás medios dedicados a la reproducción, a los cua-

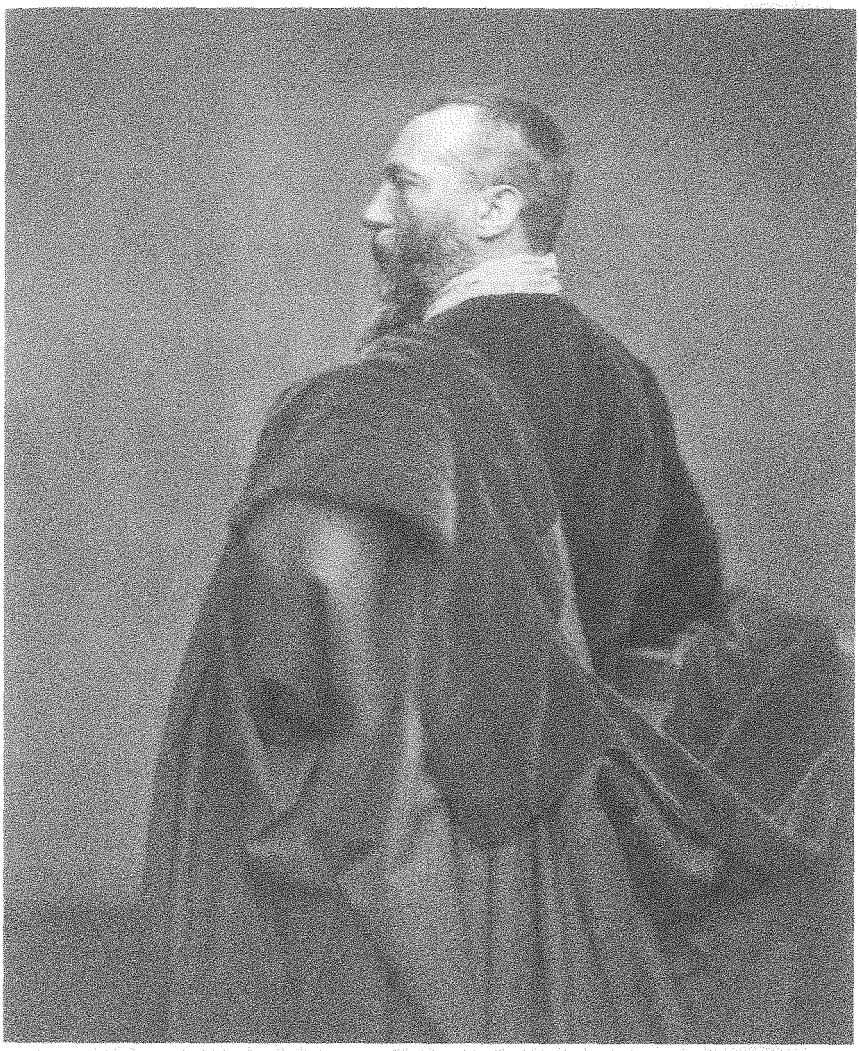

Figura 2.1. Antoine Samuel Adam-Salomon, *Retrato de Alphonse Karr.* Cortesía de George Eastman House, Nueva York.

les se alude satíricamente en un cartel que dice: «Se alquilan horcas para grabadores». Un tipo bohemio ofrece una «cámara para viajar», aludiendo así a lo que sería uno de los usos más populares de la fotografía. Cabe destacar que este dibujo se elaboró en el mismo año en que Daguerre mostró su invento por primera vez.

La novedad e importancia de la fotografía es producto de su capacidad más evidente: su interpretación de un determinado momento en el tiempo. El clic del disparador capta un momento que se convierte en pasado de forma inmediata pero, sin embargo, constituye la cosa más cercana al conocimiento del presente. La experiencia de la modernidad se encuentra en esta paradoja. Cuando Virilio describe la lógica de la imagen moderna como dialéctica, hace referencia a esta tensión entre el pasado y el presente. Así lo expresaba el crítico alemán Walter Benjamin: «Una imagen es aquello en lo que el entonces y el ahora se reúnen en una constelación como un relámpago. En otras palabras: una imagen es dialéctica cuando es inmortalizada. La relación del presente con el pasado es puramente temporal y continua, y la relación del Entonces con el Ahora es dialéctica: no tiene una naturaleza temporal, sino de imagen» (Charney y Schwartz, 1995, pág. 284). Esta dialéctica, el conflicto productivo de opuestos, se visualizó de forma más clara en la fotografía. Aunque una pintura podía describir el pasado, era creada necesariamente durante un extenso período, mientras que hasta los prototipos fotográficos de la década de los treinta del siglo XIX concluían su exposición en cuestión de minutos. Hacia la década de los ochenta de este mismo siglo, los tiempos de exposición se medían en fracciones de segundo, como sucede en la actualidad. La fotografía creó una nueva relación, totalmente moderna, con la experiencia del tiempo.

El tiempo se modernizó en tres aspectos fundamentales. En primer lugar, el desarrollo de los ferrocarriles y otros medios de transporte colectivos condujo a adoptar zonas horarias estandarizadas y un horario nacional. Como resultado, todos los relojes de Inglaterra se ajustaron a la misma hora, respetando la variación real del tiempo originada por la geografía, de tal manera que los relojes de Londres irían unos minutos más adelantados que los de Bristol. En segundo lugar, la destrucción del viejo mundo y su sustitución por una sociedad nueva y moderna fue una de las características más comentadas del siglo XIX. El ejemplo clásico era la reconstrucción de París en la década de los cincuenta y sesenta del siglo XIX por parte del barón Haussmann, quien abrió amplios y nuevos paseos entre el estrecho laberinto de las primeras calles modernas del centro de la ciudad. Al hacer esto, también destruyó muchos distritos de la ciudad pertenecientes a la clase trabajadora, brindó el

modo de que las tropas entraran en París en caso de que se produjera una insurrección y creó el paisaje humano que sería ensalzado por los impresionistas. Finalmente, Occidente se consideró moderno en comparación con sus colonias de África, Asia y Oceanía. Los europeos daban por supuesto que los pueblos indígenas que descubrían eran «fósiles vivientes», según una frase de Charles Darwin, ejemplos de lo que ahora es el pasado de Europa, conservados accidentalmente para su estudio. Los europeos del siglo XIX, pensaban que el tiempo transcurría en línea recta, paralelo al progreso y que ambos se movían a una velocidad que aumentaba constantemente.

A pesar de que los críticos del siglo XIX no sabían cómo definir exactamente la fotografía, tenían claro que su capacidad para captar un determinado momento en el tiempo era fundamental. La fotografía era una herramienta clave a la hora de dejar constancia y describir la diferencia temporal entre el espectador y el objeto. En sus fotografías del viejo París, Charles Marville incluía deliberadamente zonas de la ciudad que iban a ser demolidas durante la reconstrucción de Haussmann. La función de las mismas era captar el tiempo pasado, plasmar en el recuerdo aquello que iba a dejar de existir. En un ensayo muy conocido, publicado en 1859, Oliver Wendell Holmes comentaba con ironía la transformación de la memoria y el recuerdo fruto de la fotografía:

> A partir de ahora la forma se divorciará de la materia. De hecho, la materia como un objeto visible ya no es de gran uso, excepto como molde que determina la forma. Sólo necesitamos unos cuantos negativos de algo que valga la pena ver y que haya sido fotografiado desde diferentes puntos de vista. Destrúyelo o desintégralo si ese es tu deseo [...]
>
> Sólo hay un Coliseo o un Panteón; pero, ¿cuántos millones de posibles negativos se habrán emitido, representando miles de millones de imágenes, desde que se construyeron? La materia en grandes cantidades debe conservarse y apreciarse; la forma es barata y transportable.
>
> (Gunning, 1995, pág. 18)

En este sentido, la fotografía es a la forma lo que el arte a la materia. La fotografía es transportable y barata, mientras que el arte es caro y relativamente difícil de transportar. Del mismo modo que en el siglo xv prevaleció el óleo sobre el lienzo y no sobre el panel de madera, debido a que resultaba más fácil moverlo y permitía que la imitación fuera más creíble, ahora la pintura ha sido remplazada por la fotografía. Así, el fotógrafo francés Blanquart-Evrard realizó un daguerrotipo de una mansión renacentista de Lille que iba a ser demolida en el año 1850. Confirmando irónicamente la teoría de Holmes, Joly de Lotbinière anotó la hora y fecha exactas de sus fotografías del Partenón «porque cada año estas importantes ruinas pueden experimentar futuros cambios en su apariencia. Puede ocurrir una catástrofe, del mismo modo en que una mano amiga y generosa puede surgir de la tierra y hacer del que era uno de los templos más hermosos, el conjunto más imponente» (Burger, 1989, pág. 49). Así era la muerte de la pintura vista por Delaroche. La captación del pasado por parte de la fotografía cambió la misma naturaleza de la percepción humana e hizo posible la creación de lo que Benjamin llamó el «inconsciente óptico». La experiencia pasó a comprenderse como una imagen porque la fotografía podía captar de forma decisiva el momento individual de un modo que parecía incuestionable.

Además, la fotografía posibilitó otras formas de ver que antes eran inimaginables. El ejemplo más impactante de esta nueva visión fue la interpretación del movimiento de Etienne-Jules Marey y Eadward Muybridge. Aproximadamente al mismo tiempo, en París y en California los dos científicos concebían métodos para captar los diferentes segmentos del movimiento, que el ojo humano no podía detectar. Para satisfacer una apuesta de su mecenas Leland Stanford, Muybridge demostró que, cuando un caballo galopa, sus patas no señalan hacia adelante y hacia atrás, como los artistas siempre habían descrito. En un instante, Muybridge demostró que siglos de pintura equina eran completamente imprecisos. Utilizando lo que él llamó un «fusil fotográfico», Marey montó una estación fotográfica en París, donde captó el movimiento de humanos y animales. La cámara hizo muchos disparos de un determinado momento permitiendo el cálculo exacto del alcance del movimiento. Marey estaba convencido de que sus observaciones eran mucho más precisas que la propia percepción humana, que pensaba que sería

sustituida por la cámara. La captación del movimiento fue, por supuesto, el primer logro del cine, y el ojo ortopédico se convirtió en la cámara cinematográfica. El director soviético Dziga Vertov se sentía tan identificado con este proceso que exclamaba: «Soy el ojo del cine. Soy un ojo mecánico. Yo, una máquina, puedo mostraros el mundo como sólo yo puedo verlo» (Burgin, 1996, pág. 43). Lo visual era ahora fotográfico.

El nacimiento de la imagen democrática

A pesar de los intentos de Daguerre y Fox Talbot por dotar a sus inventos de una categoría de élite, la fotografía fue reivindicada como el medio del pueblo. La historia de la fotografía no puede escribirse por completo porque, tan pronto como se inventó, se crearon numerosas imágenes y todavía se siguen creando. En 1991, sólo en Estados Unidos se tomaron diariamente cuarenta y un millones de fotografías. Aunque al principio el aparato resultaba caro, no lo era la obtención de las imágenes. La era de las imágenes por ordenador y la realidad virtual ya parece ofrecer mucho más que lo que la tecnología puede dar realmente; lo mismo sucedió con las posibilidades de la fotografía, que resultaron evidentes al público masivo. Sin embargo, a diferencia de las imágenes creadas por ordenador, la fotografía fue democrática desde su primera aparición. Por primera vez en la historia un amplio número de individuos tenía acceso a un medio con el que inmortalizar su apariencia para la posteridad. Realmente, el tiempo pasado se convirtió en algo asequible como producto de masas. En 1852, con la invención del proceso del colodión mediante el que se obtenían negativos sobre una placa de cristal, las copias estuvieron al alcance de todo el mundo. En Francia se podía comprar un retrato fotográfico a un vendedor callejero por dos francos, en una época en la que el salario diario de un peón de albañil era de tres francos y medio. Era un lujo, pero al alcance de todos los trabajadores. Ellos se aprovecharon de este recurso de forma masiva, lo que sacó de quicio a los críticos de élite que menospreciaban los resultados diciendo que eran como «pescado frito pegado sobre placas metálicas».

Todavía podemos distinguir los diferentes tipos de fotografía que se

practicaban. Para Ernest Lacan, editor de la primera revista de fotografía artística, *La Lumière*, en 1852 estaba claro que

> primero [la fotografía] se instaló en el ático, en el tejado; las grandes cosas suelen venir de ahí: entonces entró en el estudio del hombre de letras, en el taller del pintor, en el laboratorio del sabio, en el salón del millonario y, por último, en el tocador del más encantador de los parados. Inscribió su nombre en cada esquina, en cada ventana, en las fachadas más suntuosas de los bulevares y paseos; va de un lado a otro en las paredes del atestado ómnibus.
>
> (Buerger, 1989, pág. 51)

Del mismo modo en que el bloque de apartamentos parisiense se dividía en clases, con el rico que vivía en la mansión del primer piso y el pobre que lo hacía en la buhardilla, la fotografía viajó de una clase a otra, adoptando una forma diferente en cada nivel del escalafón social. Lacan argumentaba que sobre un mapa de París se podía establecer una correlación entre cada fotografía y su precio y ubicación: «Se puede fijar esta proporción matemática: un fotógrafo de tal y tal calle es a un fotógrafo de tal y tal bulevar lo mismo que dos francos lo son a cincuenta y cinco». Al hacer esto, Lacan intentaba acabar con el potencial democrático de la fotografía argumentando que el tipo de fotografía deseada desvelaba, de forma inevitable, la clase social. En consecuencia, la calidad de la fotografía reflejaba, haciendo uso del término del siglo XIX, la calidad social, que de nuevo se reflejaba perfectamente en el precio. Además subdividió a los fotógrafos en cuatro clases, que hacían referencia a la clase social: el fotógrafo clásico (de la clase trabajadora o artesana), el artista-fotógrafo (burgués), el aficionado, refiriéndose al entendido y, por tanto, aristócrata, y el distinguido fotógrafo-sabio, que reivindicaba la condición de artista sin atender a ninguna clasificación. Quienes consideraban que formaban parte de la élite fotográfica argumentaban que la «fotografía legítima» era aquella que podía identificarse como perteneciente a un determinado lugar, tiempo y clase. Apenas sorprende que la creencia de Lacan de que la clase social podía ser calibrada de forma precisa por un fotógrafo según el coste y la ubicación, no siempre fuera precisa en la práctica (McCauley, 1994). Pero en

una época de espectaculares cambios sociales, la fotografía parecía ofrecer la oportunidad de transparentar las posiciones sociales, tanto para el fotógrafo como para el cliente, aunque sólo fuera durante el instante en que se tomaba la fotografía. En este sentido, la fotografía no reflejaba la clase, sino que *era* la clase.

Este intento de dotar a la fotografía de lo que Rosalind Krauss denominó «singularidad» trascendió a lo que sería su rasgo más revolucionario, a saber, la capacidad de reproducción masiva. En su famoso ensayo «La función del arte en la era de la reproducción mecánica», Walter Benjamin argumentaba que la capacidad de reproducción de la fotografía debilitaba el aura artística. Mientras que una pintura es única, de un negativo se pueden obtener muchas copias idénticas. Por otro lado, Benjamin veía que esta nueva disponibilidad de la imagen contribuiría a popularizar las artes: «La reproducción mecánica del arte cambia la reacción de las masas hacia el mismo. La actitud reaccionaria hacia la pintura de Picasso cambia en reacción progresiva hacia el cine de Chaplin» (Benjamin, 1968, pág. 234). De hecho, cuando Benjamin escribió su ensayo en 1936, hacía tiempo que la fotografía había entrado a formar parte del sistema de museos siguiendo las directrices de Ernest Lacan. Esto quiere decir que la autoproclamada élite fotográfica podía establecer una clara distinción entre su trabajo como arte y el resto de la fotografía que no era más que un oficio. Ya en el año 1855, se realizó una muestra fotográfica en la Exposición Universal. En 1859, la fotografía entró a formar parte del Salón, la exposición anual de Bellas Artes celebrada en París, y hacia 1863, y tras varios años de juicios, la legislación francesa reconoció que algunas fotografías podían ser consideradas arte a efectos legales y de derechos de reproducción. Todavía en la actualidad sucede que si un fotógrafo exige que se reconozca de forma seria su mérito artístico, su obra no puede ser obscena en términos legales. Esta distinción artística se basa firmemente en la distinción de clases que hicieron los primeros fotógrafos premiados; algo que se aceptó hace tanto tiempo que ahora parece «natural».

Muerte y fotografía

> Todas las fotografías son *memento mori.** Hacer una fotografía es participar en la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona (o cosa). Precisamente cortando y congelando este momento, todos los fotógrafos dan testimonio de la fusión incesante del tiempo.
>
> (Sontag, 1973, pág. 15)

En su reflexión sobre la fotografía, Roland Barthes la describe como «la ciencia imposible del ser único» (Barthes, 1981, pág. 71). Con esto quiere decir que la fotografía intenta plasmar con el mayor grado de realismo la individualidad del sujeto, pero que es este aspecto del individuo lo que no se puede fotografiar con exactitud. Al mismo tiempo, la fotografía es diferente a otros medios de comunicación porque muestra que cuando se apretó el disparador, realmente había algo allí. El modo de designar al objeto fotografiado y el juicio emitido sobre el mismo dependen del espectador, pero no se puede negar la existencia de un objeto presente para ser fotografiado. Como resultado, la fotografía es un medio de un tiempo pasado. Habla sobre «lo que *estuvo* ahí», no sobre lo que está ahí. Esto resalta la distancia existente entre el espectador de la fotografía y el momento en que se tomó. En una sociedad secular la fotografía es el punto muerto de entrada en la vida cotidiana, o como dice Barthes: «Con la fotografía entramos en una *muerte sin contrastes*» (Barthes, 1981, pág. 92). El pasado que presenta el fotógrafo no puede volver a captarse y pone de manifiesto el «imperioso presagio de mi futura muerte» (Barthes, 1981, pág. 97). Se puede decir lo mismo sobre el cine. Para Jean Cocteau, director de cine mudo, la cámara «filmaba la muerte en acción» (Burgin, 1996, pág. 85).

En el análisis de Barthes, la especificidad de tiempo y lugar que buscaban los primeros fotógrafos sólo podía conseguirse en la medida en que evocaba una respuesta en el espectador. Barthes dio a esta respues-

* Expresión latina que significa recuerdo o conmemoración de los difuntos. *(N. de la t.)*

ta el nombre de *punctum*, punto, que contrastaba con el *studium* o conocimiento general al alcance de todos los espectadores. Parece ofrecer dos versiones del *punctum*. Una es el concepto informal y cotidiano de la preferencia irracional por un determinado detalle de la fotografía. Puede ser que este detalle evoque al espectador algo que ha experimentado o simplemente le llame la atención por una razón desconocida. Barthes dice que aquello que puede ser nombrado o descrito en una fotografía pertenece al *studium*. En el *punctum*, nos enfrentamos con la inefable diferencia en la pose que nos lleva a preferir un retrato fotográfico a otro o a decir que una fotografía se parece o no «se parece» al sujeto que presenta. Una fotografía se parece al sujeto o cosa que representa por definición: nosotros nos referimos a esa «ciencia imposible» del parecido en el carácter, la personalidad o el ego. Por otra parte, existe un aspecto en el que el *punctum* es una herida. En este caso, la fotografía evoca algo muy poderoso e inesperado para el espectador. Barthes encontró este *punctum* en una fotografía de su madre que había sido tomada cuando era niña. En esa fotografía, que encontró después de su muerte, le pareció descubrir a su madre «como era»: «Esa fotografía encerraba todos los posibles predicados que constituían el ser de mi madre» (Barthes, 1981, pág. 70). Ningún fotógrafo podría intentar crear una imagen con tantos significados. El espectador, para quien el *punctum* establece el medio que conecta la memoria con los paseos del subconsciente por el placer y la muerte, es quien aporta estos significados a la imagen. La fotografía se convierte en sublime a través del *punctum* incognoscible. La singularidad más importante y todavía más incognoscible de la fotografía es este poder de abrir un *punctum* hacia el reino de la muerte.

La fotografía nació en una época de profundos cambios sociales en las actitudes hacia la muerte y lo muerto. Además, intervino en un nuevo medio de configuración de la muerte, al mismo tiempo que ofrecía un recordatorio cotidiano de la misma. La experiencia de la sociedad industrial colectiva desembocó en una desacralización de la muerte, y se pasó de la ceremonia pública religiosa a principios de la era moderna al caso clínico y privado de la historia de la modernidad. Hacia la década de los sesenta del siglo XIX, incluso los hermanos franceses Goncourt, críticos de arte conservadores, observaron que «a medida que las socie-

dades avanzan o creen que avanzan hasta un punto en el que existe la civilización y el progreso, el culto a la muerte y el respeto por los muertos, disminuye. La persona muerta deja de ser venerada como un ser vivo que ha pasado a formar parte de lo desconocido, consagrada al extraordinario *je ne sais quoi* de los que están más allá de la vida. En las sociedades modernas, la persona muerta es simplemente un cero, un valor nulo» (Nochlin, 1971, pág. 60). Cuando la enorme pintura de Gustave Courbet, *Un entierro en Ornans* (1849), se expuso por primera vez en el Salón de 1851, provocó un escándalo. Diez años después, la experiencia de la muerte se había convertido en una competencia de la fotografía y simplemente era un «valor nulo».

En el siglo XIX, la muerte formaba parte de la vida cotidiana de un modo que ahora resulta de difícil comprensión para los occidentales. La muerte tenía lugar en el hogar, más que en los hospitales y solía ser un espectáculo público, presenciado por familiares y amigos. Dado el alto índice de mortalidad infantil y la baja expectativa de vida, todas las familias estaban habituadas a las pérdidas. Sustituyendo a la máscara de cera o al grabado del lecho de muerte, la fotografía se convirtió en el principal medio de captar la imagen del difunto. Dado su coste más bajo, se abrió a una capa más amplia de la sociedad y se convirtió en algo común ver a los fotógrafos ejerciendo su trabajo entre lápidas. De este modo, la muerte no sólo se convirtió en un medio metafórico de comprender el poder de la fotografía, sino en uno de sus temas privilegiados. En 1861, el popular fotógrafo francés Nadar dio un golpe maestro con sus fotografías de las catacumbas parisinas. Ideando un medio de iluminación artificial, mostró algo que antes no podía reproducirse y al mismo tiempo reivindicó el reino de la muerte para la fotografía.

Diez años después, la fotografía de la muerte pasó al primer plano de la política francesa. Tras la derrota de Francia en la guerra franco-prusiana, los ciudadanos de París organizaron una revuelta contra el gobierno conservador instalado de nuevo en Versalles, y declararon la capital Comuna independiente en marzo de 1871. Este gesto utópico fue condenado desde el principio, pero se adueñó de la imaginación de Europa al convertirse en una inspiración para radicales y socialistas y en una terrible advertencia para las élites y el gobierno. La Comuna se di-

solvió por medio de la fuerza en mayo de 1871, dejando al menos veinticinco mil muertos. Se publicaron un montón de fotografías sobre el acontecimiento, algunas tomadas durante la Comuna, pero la mayoría posteriores a ella. Hubo dos imágenes en particular que representaron el conflicto. Por una parte, Eugène Appert publicó una serie de fotografías sensacionalistas que describían las atrocidades de la Comuna y que emulaban la ejecución de los generales Clément-Thomas y Lecomte por parte de los comuneros. De hecho, la imagen era un montaje que incluía una recreación organizada de la ejecución en el verdadero lugar con actores contratados. Los personajes se colocaron según un grabado publicado en el periódico *L'Illustration* y luego se convenció a los espectadores de que lo correcto no era evocar la verdadera escena, sino reproducir una representación familiar de la misma (Przyblyski, 1995, pág. 267). La escena se completó colocando los retratos de los generales en el espacio que se había dejado vacío para ello. A pesar de que se sabía que era falsa, esta fotografía se reprodujo ampliamente como evidencia del salvajismo de la Comuna. Por otra parte, una fotografía de los cuerpos de los comuneros muertos, amontonados en sus ataúdes tras la ejecución final en el cementerio Père Lachaise, fue para la izquierda un símbolo del recuerdo y de la evidente brutalidad de la represión. Sin embargo, al igual que muchas fotografías documentales, puede interpretarse de varias formas. Para el partido del Gobierno, la misma imagen podía atestiguar la evidencia del tipo de criminales degenerados que apoyaban la Comuna. En resumen: la fotografía podía reflejar la evidencia pero no convencía por sí misma.

A principios del siglo xx, Eugène Atget (1857-1927) se propuso fotografiar el viejo París, aquel que las restauraciones habían dejado al borde de la desaparición. Antes de dedicarse a la fotografía para artistas, Atget desempeñó diferentes trabajos, desde marino mercante hasta actor. Sus imágenes del viejo París le hicieron tan famoso que los museos franceses y los artistas surrealistas como Man Ray compraron su trabajo. Él llamaba documentos a estas fotografías, sugiriendo que su interpretación y uso correspondería a los demás. A pesar de su intento documental, las imágenes de Atget parecían querer formar parte de una historia. Por ejemplo: En las series que describen los típicos restaurantes parisinos, siempre se pueden ver personajes fantasmagóricos tras la

puerta o el cristal. Su fotografía *Au Tambour, 63 quai de la Tournelle* (En el tambor, paseo de la Tournelle, 63 [1908]) deja ver a dos hombres de pie junto a la entrada y también el reflejo de los bancos del Sena y la cámara fotográfica de Atget (véase la figura 2.2). Lo nuevo y lo viejo emergen de forma literal sobre la pantalla de la superficie fotográfica. No es de extrañar que estas imágenes fascinaran a Walter Benjamin, quien destacó

> la incomparable trascendencia de Atget, el cual, alrededor del año 1900, tomó fotografías de las calles de París desiertas. Sería bastante preciso decir que las fotografió como si de escenas de un crimen se tratara. La escena de un crimen también esta vacía; es fotografiada con el propósito de dejar constancia de las pruebas. Con Atget la fotografía se convirtió en la clásica evidencia de los momentos históricos y adquirió un oculto significado político. Las suyas exigen ser observadas de un modo específico; la simple contemplación, sin implicación alguna, no es adecuada para ellas.
>
> (Benjamin, 1968, pág. 226)

El trabajo de Atget marcó la mayoría de edad de la fotografía que, finalmente, se separó de los tradicionales medios visuales de comunicación. Ahora el contenido de su tema exigía un determinado tipo de atención que se podía generalizar como la descripción del pasado para mostrar la evidencia. Como tal, evocaba de forma inevitable e insistente la presencia de la muerte en el campo visual.

La fotografía moderna ha sido frecuentada por estos temas de forma sistemática. Alrededor del año 1910, un fotógrafo de la Revolución mexicana retrató a un hombre en mangas de camisa en posición de descanso con un pie apoyado en una roca y fumando un cigarro. Su fría mirada lo convierte en un icono del guerrillero chic, hasta que leemos la leyenda que acompaña la foto y descubrimos que está a punto de recibir un balazo. El cigarrillo se convierte en el último cigarrillo, el pintoresco muro deteriorado se convierte en un muro arrasado por el impacto constante de los disparos del batallón y la fotografía adquiere una gran intensidad que parece atestiguar el gran valor de la vida incluso en los últimos instantes. Observemos la famosa fotografía de

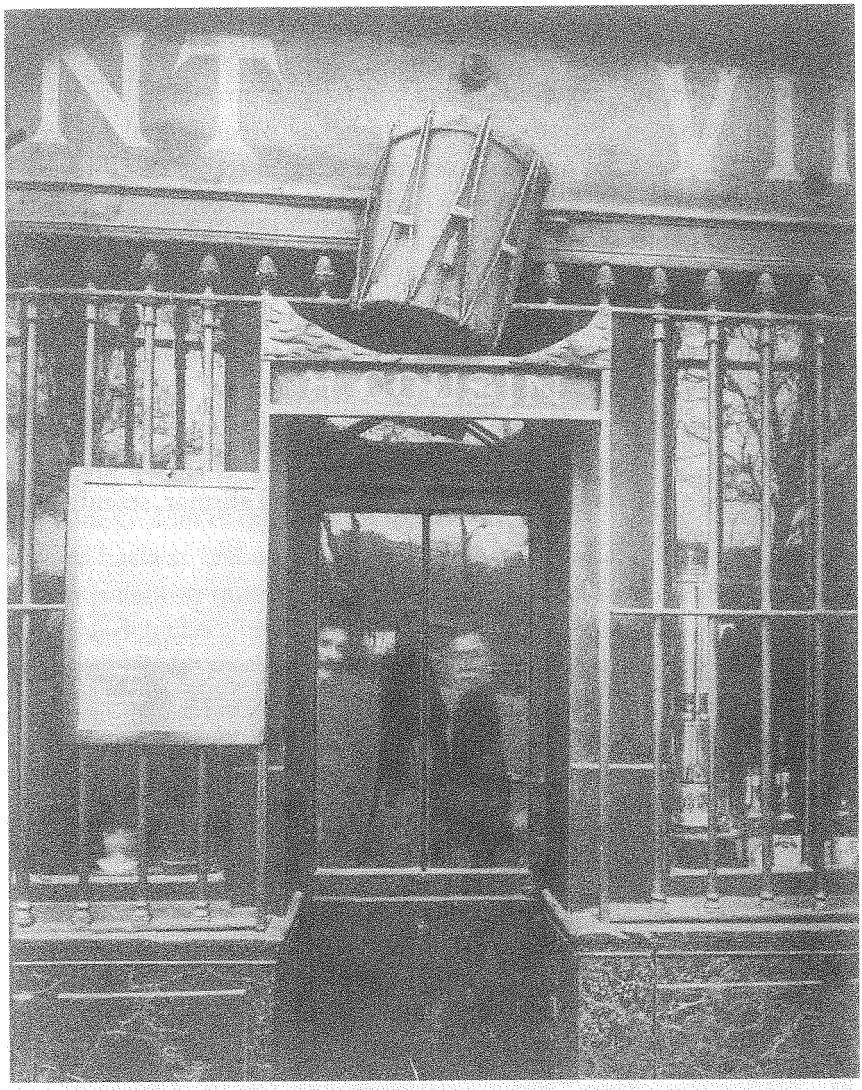

Figura 2.2. Eugène Atget, *En el tambor, Paseo de la Tournelle, 63, 1908.* Copy print © 1999 The Museum of Modern Art, Nueva York.

Robert Capa, *Near Cerro Muriano (Córdoba front) September 5, 1936* (Cerca de Cerro Muriano, frente de Córdoba, 5 de septiembre de 1936, figura 2.3). Sólo muestra a un soldado del bando republicano de la Guerra Civil española, en el momento en que ha recibido un dis-

paro. Mientras sus rodillas le fallan y cae hacia atrás, sigue sosteniendo el rifle en su mano. La imagen tiene un gran poder que se ve realzado por el hecho de que no cuenta con ningún otro detalle significativo. Sin embargo, pronto surgieron muchas preguntas al respecto. Parece ser que ese día no hubo movimiento en el frente de Córdoba y que, por consiguiente, la fotografía podía ser falsa. A diferencia de la fotografía de Appert sobre la Comuna, el hecho de que los republicanos perdieran la vida diariamente en su lucha contra el fascismo no era motivo para perdonar a Capa. La fotografía se había convertido en una parte demasiado importante de la vida moderna como para aceptar tales subterfugios. Curiosamente, en 1996, salió a la luz que un historiador había descubierto que ese día hubo una muerte en el bando republicano. La hermana de la víctima todavía vivía y afirmaba que en la foto de Capa aparecía su hermano. ¿Quién podría afirmar, sesenta años después, que su memoria era precisa?

Figura 2.3. Robert Capa, *Cerca de Cerro Muriano (frente de Córdoba), 5 de septiembre de 1936.* Cortesía de George Eastman House.

De la foto negra a la posfotografía

Para llenar el vacío existente entre mediados del siglo xx, cuando la fotografía contó la verdad, y nuestros años más dudosos, compararemos el trabajo de dos fotógrafos norteamericanos de origen judío: Weegee y Nan Goldin. A través de su trabajo, ambos dieron a conocer la otra cara de la vida urbana en la Costa Este, desde la violencia a la transgresión sexual. Ambos se hicieron famosos con libros de sus trabajos fotográficos: él con *Naked City* (1945) y ella con *The Ballad of Sexual Dependency* (1986) y continuaron cosechando éxitos en los mundos del arte y la moda. Ambos publicaron fotografías del duque y la duquesa de Windsor, como excelente ejemplo de la pasión romántica, pero sólo la fotografía de Goldin es digna de un museo de cera. El contraste reside en su actitud hacia su trabajo. Weegee adoptaba la cámara como el arma del *voyeur*, mientras que Goldin volvía la cámara hacia sí misma, dudando sobre su derecho a introducirse donde no era conocida.

Weegee (1899-1968) cuyo verdadero nombre era Arthur Fellig, nació en Zlothev, Austria, y creció en Nueva York. Era hijo de un vendedor ambulante fracasado que más tarde se convirtió en rabino. Al igual que Atget y muchos otros, Weegee escogió un camino poco convencional hacia la fotografía, y al mismo tiempo ejerció de ayudante de camarero, tuvo una vida dura, vendió dulces en las calles e incluso tocó el violín acompañando las películas de cine mudo: «Me gustaba jugar con las emociones del público mientras veían las películas mudas. Podía transportarlo hacia la felicidad o la tristeza. [...] Supongo que el hecho de tocar el violín fue una especie de entrenamiento del subconsciente para mi futuro en el mundo de la fotografía» (Weegee, 1961, pág. 27). Aunque Weegee realizó un trabajo fotográfico variado, sus imágenes más características fueron sus descripciones gráficas de la vida en las calles de Nueva York. Con estas fotografías, Weegee presentó documentos sobre la clase marginada de la ciudad entre la cual se había criado. Estaban elaboradas con sumo cuidado para conseguir el máximo efecto. En 1938, puso en su coche una emisora de radio conectada con la de la policía: «A las doce en punto entraba en el coche, iba conduciendo y si me enteraba de algo por la radio de la policía, me iba directamente

allí. A veces, me encontraba en el mismo edificio en el que había sucedido algo. Quería estar ahí antes de que llegaran los polis» (Stettner, 1977, pág. 8). Los resultados eran espectaculares, convirtiendo en realidad la lógica de la obsesión de la fotografía por la muerte y las pruebas, a través de la captación de las víctimas de asesinato en la escena del crimen. Weegee utilizaba un intenso flash que realzaba la escena, saturaba los negros y ofrecía lo que él llamaba una «luz de Rembrandt», evocando el rico claroscuro del pintor alemán. Incluso entonces el poder del momento nunca parecía ser suficiente para Weegee y siempre buscaba darle un giro irónico. En su fotografía del año 1940 llamada *On the Spot* (En el lugar), el título parece bastante evidente cuando nuestra atención se centra en el primer plano de un cuerpo que yace sobre su espalda y cuya sangre va cayendo de forma estereotipada en la alcantarilla. El flash borra todos los detalles referentes al rostro y la vestimenta del hombre o las caras de los cuatro policías que allí se encuentran; sin embargo, ilumina el letrero del bar situado arriba. En otra fotografía que no tiene fecha, un chico yace bajo una sábana mientras un policía toma anotaciones en su cuaderno. En primer plano, un buzón aconseja: «Envíe pronto el correo para que sea entregado antes de Navidad», una Navidad que, evidentemente, la víctima nunca verá. La captación de ese instante era la esencia de la fotografía tal y como la veía Weegee: «Las personas son tan maravillosas que un fotógrafo sólo tiene que esperar ese momento entrecortado para captar lo que quiere y cuando este segundo vivido ha pasado, ya ha muerto y no se puede rescatar» (Weegee, 1945, pág. 241) [los puntos suspensivos también están así en el original].

Esta cultivada personalidad endurecida procedía directamente del *film noir* del que era contemporáneo. El *film noir* deja a un lado los establecidos convencionalismos realistas del cine de Hollywood en favor de la gran iluminación con profundas sombras (de ahí que se le llame *noir*), ángulos de cámara poco habituales y una visión negativa de la humanidad. Alcanzó su apogeo en los años de la posguerra con películas como *El sueño eterno* y *Chantaje en Broadway*, y tuvo un renacimiento en la década de los setenta con películas como *Malas calles*, de Martin Scorsese. En la década de los noventa, se produjeron imitaciones posmodernas a cargo de Quentin Tarantino. Weegee copió su es-

tilo visual en su trabajo hasta tal punto que puede denominarse foto negra. Imitó al personaje del detective Nick Carter (Weegee, 1945, pág. 11) y más tarde trabajaría como actor en numerosas películas de Hollywood. Se hizo una adaptación para el cine de su libro *La ciudad desnuda*, película dirigida por Jules Dassin, que en 1948 daría un Oscar a Mark Hellinger y que se convirtió en todo un clásico del *film noir* por derecho propio. El cine también fue el escenario de algunos de sus trabajos menos habituales; utilizando un rollo de infrarrojos podía tomar fotografías en el cine sin usar el flash y, por tanto, sin ser visto. Un par de fotografías tituladas *Lovers at the Movies* (Amantes en el cine [1940]) evocan el alcance completo de los medios visuales de comunicación (figura 2.4). La película exhibida era en tres dimensiones de tal modo que todos los espectadores llevaban las gafas de plástico necesarias para generar el efecto. La cámara de Weegee descubrió a un joven acercándose a su acompañante femenina. En la primera foto, ella parece resistirse pero el rollo de infrarrojos traspasó (haciendo un inten-

Figura 2.4. Weegee, *Amantes en el cine*, 1940. Cortesía de International Center for Photography, Nueva York.

cionado juego de palabras) el transparente tejido de su blusa para dejar ver su sujetador. En la siguiente foto, se están besando pero la mujer se ha quitado las gafas y el hombre no, deseando quizá experimentar el momento plenamente. Su vecina, una mujer de mediana edad, parece molesta con ello. Aquí se demuestra el voyeurismo de la fotografía de Weegee, su deseo de mostrar lo que normalmente no puede verse y su política sexual claramente masculina se hace muy evidente.[1]

Por el contrario, la fotografía de Nan Goldin (nacida en 1953) está marcada por un grado único de intimidad personal. Conoce a todos los personajes de sus fotografías y, lo más importante, todos sabían que eran fotografiados. Sus fotografías constituyen el recuerdo de su vida privada convertida en arte por su decisión de mostrarlas. Más aún: su trabajo cambia la naturaleza de la propia fotografía, pasando de *voyeur* a testigo. Un testigo participa físicamente en la escena y luego informa sobre ella, mientras que el *voyeur* intenta ver sin ser visto. Aunque las fotografías de Weegee pueden servir como prueba en el sentido judicial, Goldin es testigo de sus escenas en el sentido ético de atestiguar la existencia. En lugar de sacar su cámara a la calle y documentar lo que encuentra, Goldin toma sus fotografías dentro de los apartamentos de su círculo social y en sus lugares de encuentro públicos. A pesar de su intensa inversión en el medio, Goldin quizá pueda ser considerada como la primera posfotógrafo. La posfotografía es la fotografía de la era electrónica que ya no intenta reflejar el mundo sino que se encierra en sí misma para explorar las posibilidades de un medio liberado de la responsabilidad de señalar la realidad (Mitchell, 1992).

Goldin atribuye su necesidad de la fotografía al suicidio de su hermana Barbara Holly Goldin en el año 1965, una joven que no pudo encontrar un lugar para su identidad sexual en la Norteamérica suburbana de esa época. Del mismo modo en que Roland Barthes ubicaba una imagen clave de su madre en una fotografía tomada antes de su propio nacimiento, en su exposición de 1996 *Children* (Niños), Goldin mostró

1. En su autobiografía, Weege se refiere a la puesta en escena de una imagen similar para la revista *Brief*, usando modelos pagados en un cine de la Calle 42, pero data el hecho en 1951 (Weegee, 1961, pág. 117).

una copia de una instantánea familiar de su madre, tomada cuando estaba embarazada de su hermana mayor. En un momento aparentemente profético, su madre sostiene un gran globo que está hinchado pero no anudado. Sin duda, el globo predecía las dimensiones de una mujer en avanzado estado de gestación, pero también parece pronosticar la corta vida de la nonata Barbara. Inmediatamente después de este trauma, Goldin fue «seducida por un hombre mayor. Durante ese período de gran dolor y pérdida, descubrí una intensa excitación sexual». Debo señalar que cuando tuvieron lugar estos acontecimientos ella sólo tenía once años. A medida que fue creciendo, se dio cuenta de la posibilidad de que su vida tomara el mismo camino que la de su hermana, así que a los catorce años se fue de casa. Comenzó a hacer fotografías a los dieciocho: «No quiero volver a enfrentarme a la versión de otra persona sobre mi propia historia. No quiero volver a perder el verdadero recuerdo de nadie más» (Goldin, 1996, pág. 9). La fotografía se convirtió en su memoria ortopédica; literalmente, una defensa contra la muerte y simbólicamente, la resistencia a la pérdida de memoria.

El trabajo de Goldin deja constancia de las vidas de un grupo de jóvenes que se reunieron por primera vez a principios de la década de los setenta, hacia el final de la Guerra de Vietnam, y cuyos experimentos radicales con la experiencia de la vida cotidiana se acabaron con la llegada del SIDA. Para estos jóvenes aspirantes a artistas, la mayoría de raza blanca pero abiertos a todas las variedades de experimentación narcótica y sexual, ser especial significaba mucho:

> En mi familia de amigos, existe un deseo por la intimidad de la familia de sangre, pero también por algo más abierto. Los papeles no están tan definidos. Son relaciones a largo plazo. [...] Lo que nos une no es la sangre o el lugar, sino una moralidad similar, la necesidad de vivir plenamente el momento, una desconfianza en el futuro, un respeto similar por la honestidad, una necesidad de forzar los límites y una historia común. Vivimos la vida sin consideración, pero con consideración. Entre nosotros existe una capacidad para escuchar y para la empatía que sobrepasa la definición normal de amistad.
>
> (Goldin, 1996, pág. 7)

De hecho, esta creencia en la singularidad de un determinado grupo social es común a la mayoría de los grupos de amigos en torno a los veinte años. Así lo atestiguan películas como *Diner*, *St. Elmo, punto de encuentro*, *Reencuentro* e incluso *Trainspotting*. La diferencia está en que Goldin captaba el desarrollo de la dinámica de un grupo de individuos real.

Con frecuencia se dice que Goldin utiliza las instantáneas populares como fuente de inspiración para su trabajo. Aunque este concepto refleja de forma precisa la intimidad de su trabajo, pierde el radicalismo de su proyecto. La mayoría de las series de instantáneas no incluyen escenas de personas haciendo el amor, inyectándose drogas, en el lavabo, travistiéndose, masturbándose o decolorándose las cejas y, sin embargo, tales momentos constituyen el alma del trabajo de Goldin. Adoptó este estilo muy pronto, cuando todavía exploraba la fotografía siendo estudiante en la escuela alternativa Satya Community y más tarde, en la Escuela del Museo de Bellas Artes, en Boston. En su retrato de *Ivy with Marilyn, Boston* (Ivy con Marilyn [1973]), Goldin capta a uno de sus amigos pertenecientes al mundo del travestismo en el club nocturno de Boston The Other Side, vestido y listo para salir a escena (véase la figura 2.5). Ivy adopta una glamourosa pose bajo una reproducción de la serigrafía que Andy Warhol hizo de Marilyn Monroe. En esta fotografía, una Nan Goldin de veinte años refleja y da forma personal al concepto de feminidad como farsa y representación que acababa de ponerse de actualidad en la teoría feminista (Butler, 1990). Goldin veía a los travestidos, bisexuales y demás personas preparadas para experimentar con los roles del género como un «tercer género», como un grupo de vanguardia que traspasaba las fronteras de la identidad.

Desde 1973, la mayor parte de sus trabajos han sido en color. La memoria necesita color para ser vivida. La capacidad de Goldin como fotógrafo reside en parte en el descubrimiento de los colores intensos en las vidas cotidianas que, sin embargo, pueden describirse en el estilo en blanco y negro donde se nota mucho el grano, popularizado por Weegee y muchos otros fotógrafos documentales: «El ojo de Nan podía fijarse en la más sórdida esquina del peor vertedero y descubrir en ella colores y texturas que nadie más veía. Los azules eran oceánicos, los naranjas crepusculares, los rojos terriblemente seductores» (Sussmann,

Figura 2.5. Nan Goldin, *Ivy con Marilyn, Boston*, 1973.

1996, pág. 101). Por ejemplo: en la fotografía *Vivienne in the green dress, New York, 1980* (Vivienne con un vestido verde), coloca a su personaje contra un muro verde, que contrasta con el color de un reloj rojo y una radio azul dando una lección sobre los efectos de los colores complementarios. Por otra parte, en su retrato *Siobhan with a cigarette, Berlin, 1994* (Siobhan con un cigarrillo), el personaje aparecen en un fondo neutro de un gris marrón que evoca las raíces estilistas de la fotografía en el retrato neoclásico (véase la figura 2.6). Al mismo tiempo, su composición es extraordinaria. Al igual que Siobhan, sus personajes parecer sobresalir en tres dimensiones sobre un fondo que da la impresión de hundirse como si se observase a través de un estereoscopio. Goldin ofrece a sus amigos un espejo en el que verse a sí mismos y a ella de nuevo.

Estas imágenes han conseguido una audiencia mucho mayor que cualquier instantánea y el estilo de Goldin se ha convertido en un icono para la vida en una Norteamérica posmoderna cargada de plagas.

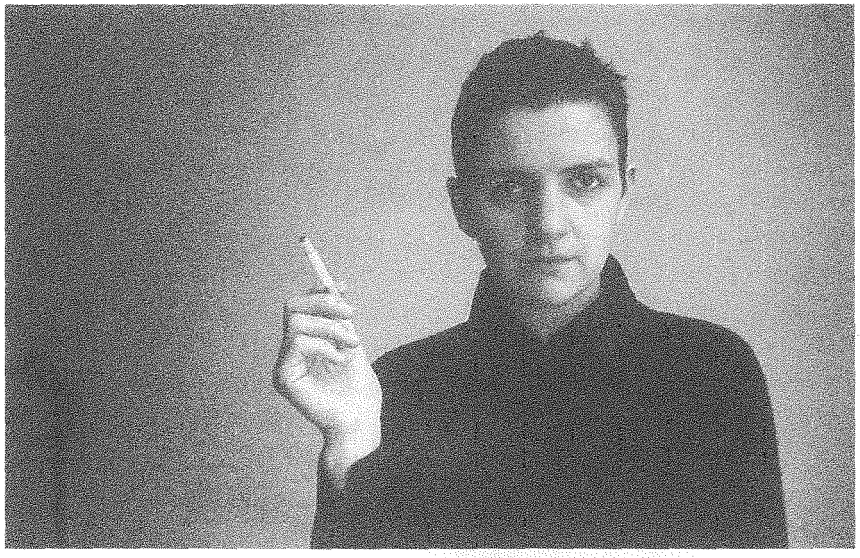

Figura 2.6. Nan Goldin, *Siobhan con un cigarrillo,* 1994.

Aunque sus personajes deben tener su propia respuesta personal a su trabajo, cierto es que en la década en la que Goldin desarrolló su trabajo, de algún modo, también se convirtieron en nuestros conocidos. De una escena a la siguiente, reconocemos algunas caras y emplazamientos, incluso algunos artefactos. Al borrar de su trabajo toda distinción entre lo público y lo privado, Goldin crea una narrativa que resulta absorbente como las telenovelas. Tanto ella como sus amigos hacen referencia a la idea de que, según palabras de Luc Sante, «estábamos viviendo una película de juventud en blanco y negro que para ser excelente necesitaba ser dura» (Sussmann, 1996, pág. 95). A esta distancia, sin embargo, sus fotografías parecen más televisivas que cinematográficas. Su elenco de personajes: David, Suzanne, Siobhan, Cookie, se repite y regresa en un período de veinte años, de tal modo que el espectador adopta la ilusión de que los «conoce», del mismo modo en que, con el paso del tiempo, llegamos a «conocer» a los personajes televisivos. Para aquellos a los que Douglas Rushkoff llamó *screen-agers*, tal identificación es tan importante como lo era la novela seriada para los lectores del siglo XIX. De hecho, la «frialdad» autoconsciente del trabajo de Goldin ayuda a que una generación criada en

la ironía y el desarraigo establezca su conexión. Este desarraigo evita que su trabajo sea sensiblero o aburrido y, de hecho, su gran atención por la formación del sujeto y por la identidad en la era virtual convierte su trabajo en un espejo para todos sus espectadores, no sólo para los personajes de las fotografías.

La fotografía clave en *Ballad of Sexual Dependency* de Goldin, es el traumático *Self-Portrait One Month after being Battered* (Autorretrato de una madre un mes después de ser golpeada [1984]) —véase la figura 2.7.—. En la introducción, advierte al lector de que éste es el acontecimiento clave en su dependencia sexual, un momento en que finalmente intentó evitar su relación destructiva. El rostro de Goldin llena la fotografía con los moratones y cortes provocados por la a todas luces evidente agresión. Su ojo izquierdo todavía está inyectado en sangre, incluso un mes después y, de hecho, estuvo a punto de perder la visión del mismo. Sus labios de un rojo brillante ofrecen un contraste aparentemente irónico, la tradicional incentivación de la feminidad junto a las demasiado familiares consecuencias de la violencia masculina. La fotografía se tomó para que ella nunca olvidara lo sucedido ya que quería

Figura 2.7. Nan Goldin, *Autorretrato de una madre un mes después de ser golpeada*, 1984.

evitar volver a caer en ello. La fotografía se convierte en un recuerdo ortopédico, no sólo para Goldin sino para todos los que la observaron y para quienes la revolución sexual de los años sesenta no consiguió cambiar. Aquí, donde menos lo esperamos, hay un eco del trabajo de Weegee. Uno de los lugares de localización preferidos de *Naked City* es el bar Sammy's del Bowery, un territorio frecuentado por la clase trabajadora del lugar y por los aficionados a las fiestas pertenecientes al distrito residencial de la ciudad que buscan el «espantoso placer» de mezclarse con la gente (Walkowitz, 1992). El bar sirvió después como lugar de celebración del lanzamiento del libro. Una fotografía muestra a *Ethel, Queen of the Bowery* (Ethel, reina del Bowery), una mujer de mediana edad que sostiene un cigarrillo apagado entre sus labios y sonríe a la cámara a pesar de tener un ojo completamente morado. Su compañero, un hombre judío algo mayor, mira su cerveza con interés. Tras la pareja, se puede ver parcialmente una serie de fotografías. El texto no aclara si el hombre que la acompaña es quien le ha pegado, pero parece que todas las relaciones de Ethel desembocaban en violencia doméstica: «Ethel, la reina del Bowery, suele lucir un par de ojos morados que no le dio la naturaleza» (Weegee, 1945, pág. 138). Estas dos fotografías, tomadas con cuarenta años de diferencia, producen un impacto similar: un entorno que ha sido retratado, incluso idealizado de tal modo que diera lugar a su antítesis, ya se tratara de la juventud bohemia de los años ochenta o de la clase trabajadora judía de los barrios bajos del este de Nueva York en los años cuarenta. La diferencia radica en que mientras Weegee se mantiene cuidadosamente al margen de la fotografía, Goldin es su propio tema. Mientras Weegee se permite a sí mismo, y por extensión al espectador, observar de forma distante como *voyeur* y antropólogo, Goldin se convierte en un testigo, no sólo para su propia experiencia sino para la de las mujeres de la cultura norteamericana. El hecho de ser testigo permite a la artista captar un momento personal y dotarlo de un significado más amplio.

La llegada de la epidemia del SIDA dio un giro no deseado al papel de Goldin como testigo y puso en entredicho su fe en el poder de la imagen. Muchos de sus amigos, que también protagonizaban su trabajo, cayeron víctimas del virus como consecuencia de sus experimentaciones con las drogas y el sexo a lo largo de una década. Trágicamente,

este camino no los condujo hacia la liberación, como muchos esperaban, sino hacia la muerte. La epidemia fue motivo de algunos de los mejores trabajos de Goldin. Cuando su íntima amiga Cookie cayó enferma, documentó el transcurso de su enfermedad en algunas imágenes punzantes que evocan totalmente lo sublime. Por ejemplo: *Cookie Being X-Rayed, Octubre, 1989* (Cookie sacándose una radiografía) es una fotografía oscura en la que lo único que puede verse es la cara de Cookie parcialmente iluminada por una luz dorada con franjas oscuras que dividen su rostro. La fotografía, que recoge un procedimiento médico, parece evocar lo que Dylan Thomas llamó «la agonía de la luz». Estas fotografías hacen que instantáneas anteriores como *Cookie in Tin Pan Alley* (Cookie en Tin Pan Alley [1983]), en la que una Cookie aparentemente melancólica está sentada sola en un bar, parezcan curiosamente proféticas, mostrando que la fotografía también puede crear recuerdos retrospectivos. En 1989, Goldin fue una de las artistas que participaron en una exposición en la que expresaban su descontento por el gran número de víctimas del SIDA en la comunidad artística. Se titulaba *Witnesses: Against Our Vanishing* (Testigos: contra nuestra desaparición) y entró a formar parte de la controversia de la Dotación Nacional para las Artes. En su catálogo de obras, el artista David Wojnarowicz daba testimonio de su cambio de perspectiva desde que se le había diagnosticado la enfermedad. En un viaje a Nuevo México, experimentó una inmensa rabia repentina mientras observaba el paisaje desértico: «No podía aceptar la estafa de la belleza de la naturaleza; todo lo que podía ver era la muerte. El resto de mi vida se desarrolla y se ve a través de un marco de muerte» (Sussmann, 1996, pág. 375). De repente, todas las fotografías de Goldin parecían haber sido tomadas en el mismo entorno. En la serie de fotografías de sus amigos Gilles y Gotscho, tomadas en París entre 1991 y 1993, Goldin documenta como Gilles pasa de ser un hombre sano y seguro de sí mismo a convertirse en una escuálida víctima del SIDA. En sus fotografías, conserva su personalidad incluso en el hospital, uno de los lugares que más despersonalizan al individuo. La fotografía ya no puede negar o desplazar a la muerte.

En un epílogo a la edición de 1996 de *Ballad of Sexual Dependency*, Goldin dice: «La fotografía no preserva el recuerdo de modo tan efectivo como yo creía. Muchas de las personas que aparecen en el libro

ahora están muertas, la mayoría a consecuencia del SIDA. Había pensado que podría compensar la pérdida a través de la fotografía. Siempre creí que si fotografiaba bastante a alguien o algo, nunca perdería a la persona, nunca perdería el recuerdo, nunca perdería el lugar. Pero las imágenes me muestran lo mucho que he perdido. El SIDA lo cambió todo» (Goldin, 1996, pág. 145). A pesar de los avances realizados en las terapias con fármacos, el SIDA cambió a Occidente porque es más que una enfermedad, es el símbolo de una cultura cambiada. La autoconfianza del círculo de Goldin en la década de los setenta era a la vez romántica y moderna. Eso quiere decir que Goldin creía en el progreso y en el poder del arte para cambiar la vida, que ella manifestaba a través de su compromiso total con la fotografía. Más aún: al igual que muchos bohemios modernos, creía que este cambio se produciría a manos de grupos marginales de la sociedad cuya propia marginalidad les permitiría avanzar mucho más de lo que la cultura convencional podría imaginar. Tras dos décadas de epidemia, ninguna postura parece convincente. Sólo alguien con el continuo compromiso de Goldin con su medio podría haber llevado esto hasta el punto en que su transformación era evidente incluso para la propia artista. Paradójicamente, fue la gran fe de Goldin en la fotografía moderna la que le permitió convertirse en la primera posfotógrafa de renombre.

La muerte de la fotografía

Después de un siglo y medio dejando constancia y conmemorando la muerte, la fotografía encontró la suya propia en algún momento de la década de los ochenta, a manos de las imágenes creadas por ordenador. La capacidad de alterar una fotografía digitalmente ha anulado la condición básica de la fotografía: cuando se ha abierto el obturador, algo debe haber estado ante el objetivo, aunque las preguntas sobre la autenticidad de lo fotografiado permanezcan en el aire. Ahora es posible crear «fotografías» de escenas que jamás han existido, sin que la falsificación pueda apreciarse de forma directa. Ya en 1982, la compañía de efectos especiales Lucasfilms declaró que su trabajo suponía «el fin de la fotografía como prueba». Además de la posibilidad de añadir nue-

vos elementos en una escena, el color, brillo y enfoque de cada píxel (elemento de imagen) a una imagen digitalizada pueden manipularse (Ritchin, 1990, pág. 13). Uno de los ejemplos más famosos (e infames) de esta técnica se dio durante el proceso penal contra O. J. Simpson, cuando la revista *Time* alteró la fotografía de Simpson dándole un color de piel más oscuro para que su semblante le resultara más amenazante al lector blanco de *Time*. En la década de los ochenta, dicha tecnología era competencia de técnicos especializados y se realizaba con un caro equipamiento, pero en la actualidad pueden adquirirse por tan sólo cincuenta dólares programas como Adobe PhotoShop que permiten la manipulación casera de fotografías y que, a menudo, se dispensan junto con el *hardware* o soporte físico adecuado. Algunos periódicos han comenzado a utilizar la notación para detectar si una imagen ha sido o no manipulada. El hecho es que la fotografía ya no es un referente de la realidad. Al igual que sus compañeros pertenecientes a los posmodernos medios visuales de comunicación, desde la televisión al ordenador, es algo virtual.

Quizá el indicativo más claro del estatus virtual de la fotografía en la sociedad contemporánea proceda del cambio de actitudes en su uso como prueba o evidencia. Cuando Rodney King fue golpeado por la policía de Los Ángeles en 1990, el acontecimiento fue grabado por el videoaficionado George Halliday. Con este tipo de prueba entre manos, la condena parecía algo evidente. La defensa recurrió a la propia evidencia para minar el proceso. Ralentizando la cinta y analizándola segundo a segundo, los abogados argumentaron que King constituía una amenaza para la policía. El argumento resultó lo bastante convincente para un jurado integrado por personas de raza blanca, que sin duda mostraba una predisposición por la absolución, y que falló a favor de los acusados. Irónicamente, la técnica del análisis fotograma a fotograma fue desarrollada por primera vez en los estudios de cine por críticos que intentaban definir la especificidad de las técnicas cinematográficas. A pesar de los evidentes factores sociológicos que llevaron al jurado a la absolución, resulta imposible imaginar que la prueba del vídeo fuera rechazada de forma tan efectiva, a menos que ya existiera la sospecha de que los medios fotográficos en general están tan abiertos a la distorsión que deben tratarse con extrema precaución.

Esta sospecha se ha convertido actualmente en una parte del uso cotidiano de la fotografía. Ahora, Kodak y otras compañías fotográficas venden cámaras digitales específicamente diseñadas para permitir la manipulación de la imagen en el ordenador. Durante décadas Kodak ha anunciado su venta de rollos fotográficos como si de una memoria ortopédica se tratase, envolviéndolos en el eslogan: «Es un instante Kodak». Ahora sus ejecutivos argumentan que «las fotografías no son sólo un recuerdo. Son información». Los precios de las cámaras digitales compiten con los de las tradicionales, aunque no se puede decir lo mismo de su calidad. Así, las fotografías no garantizan un mayor respeto que otro medio virtual. Las elecciones norteamericanas de 1996 ofrecieron un ejemplo gráfico de este proceso en acción. El senador de Virginia John Warner participaba en una reñida contienda contra su oponente, el demócrata Mark Warner. En su campaña electoral el primero produjo un anuncio televisivo en el que aparecía una fotografía que mostraba a Mark Warner estrechando la mano del impopular ex gobernador (de color) Douglas Wilder. El objetivo era respaldar la afirmación republicana de que era un «liberal». Pronto se supo que la fotografía era un montaje digital en el que se había puesto la cabeza de Mark Warner a otro cuerpo del partido demócrata. Diez años atrás esto hubiese sido motivo suficiente para perder unas elecciones. El senador Warner fue reelegido por amplia mayoría.

Bibliografía

Barthes, Roland, *Camera Lucida: Rections on Photography*, Nueva York, Noonday, 1981 (trad. cast.: *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1987).

Batchen, Geoffrey, «Ghost Stories: The Beginnings and Ends of Photography», *Art Monthly Australia*, nº 76, diciembre de 1994.

—, *Burning With Desire*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1968.

Benjamin, Walter, *Illuminations*, Nueva York, Shocken, 1968 (trad. cast.: *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1990-1993).

Buerger, Janet E., *French Daguerreotypes*, Chicago, Illinois, Chicago University Press, 1989.

Burgin, Victor, *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, Berkeley, California, University of California Press, 1996.

Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge, 1990.

Charney, Leo y Vanessa R. Schwartz (comps.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley y Los Ángeles, California, University of California Press, 1995.

Coplans, John, *Meegee's New York*, Munich, Schirmer/Mosel, 1982.

Goldin, Nan, *The Ballad of Sexual Dependency*, Nueva York, Aperture, 1996.

Gunning, Tom, «Tracing the Individual Body: Photography, Detectives and Early Cinema», en Charney y Schwartz (1995).

McCauley, Elizabeth, *Industrial Madness*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1994.

Mitchell, William J., *The Reconfigured Eye*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1992.

Nochlin, Linda, *Realism*, Londres, Penguin, 1971 (trad. cast.: *El realismo*, Madrid, Alianza, 1991).

Przybłyski, Jeannene M., «Moving Pictures: Photography, Narrative and the Paris Commune of 1871», en Charney y Schwartz (1995).

Ritchin, Fred, *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*, Nueva York, Aperture, 1990.

Sheldon, M. French, *Sultan to Sultan: Adventures among the Masai and other Tribes of East Africa*, Boston, Massachusetts, Arena, 1892.

Sontag, Susan, *On Photography*, Nueva York, Farrar, Strauss and Giroux, 1973 (trad. cast.: *Sobre la fotografía*, Madrid, Edhasa, 1996).

Stettner, Louis, *Meegee*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1977.

Sussmann, Elizabeth, *Nan Goldin: I'll Be Your Mirror*, Nueva York, Scalo, 1996.

Walkowitz, Judith, *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late Victorian London*, Chicago, Illinois, Chicago University Press, 1992 (trad. cast.: *La ciudad de las pasiones terribles*, Madrid, Cátedra, 1995).

Weegee, *Naked City*, Nueva York, Essential Books, 1945.

—, *Weegee by Weegee*, Nueva York, Da Capo, 1961.

3

Virtualidad: de la antigüedad virtual a la zona píxel

La virtualidad se encuentra en todas partes. Se designa con diversos nombres y puede accederse a ella mediante una amplia gama de aparatos. Por definición, la virtualidad es una imagen o espacio que no es real pero lo parece. Actualmente abarca el ciberespacio, Internet, el teléfono, la televisión y la realidad virtual. Quizás una de las definiciones más familiares de realidad virtual sea la del espacio que se crea cuando hablamos por teléfono: no es exactamente el lugar en el que nos encontramos nosotros o el otro interlocutor, sino algún lugar intermedio. Existe una gran cantidad de dinero que sólo tiene forma virtual. Se mueve en forma de impulsos electrónicos desde el ordenador de un usuario al de un banco y sólo se materializa cuando accedemos a nuestra cuenta bancaria a través de un cajero automático: el dinero en efectivo que sale surge de una interacción entre la realidad y la virtualidad. Estas obvias definiciones conducen a muchas personas a asumir que la virtualidad se ha desarrollado muy recientemente. De hecho, cuenta con una larga historia que va del arte clásico y neoclásico del siglo XVIII a Internet en nuestros días y a la realidad virtual del mañana. Estas antiguas experiencias de lo virtual siempre eran, sin embargo, una contemplación pasiva de algo no suficientemente real. El entorno realizado por ordenador puede ofrecer por vez primera una versión interactiva de la virtualidad. Muchas afirmaciones utópicas han contribuido a la virtualidad. Pero si la comparamos con la imagen dialéctica ofrecida por la fotografía, queda claro que los nuevos medios de comunicación todavía están marcados por las jerarquías de raza, género y clase. La vir-

tualidad no es un lugar de inocencia. Por otra parte, cada vez hay menos diferencia entre lo que solía distinguirse como real y lo virtual. El complejo terreno de interacción entre lo global y lo local es el lugar de la práctica cultural contemporánea que es a la vez real y virtual; de ahí el paradójico título realidad virtual.

Interacciones con la virtualidad

Cuando el poeta Goethe visitó Roma en el año 1786, fue a ver la famosa escultura antigua de un torso masculino conocida como Apolo Belvedere, un fragmento recuperado de una estatua de tamaño natural. En su diario anotó que había sido «transportado fuera de la realidad» (Massa, 1985, pág. 69). Goethe estaba evocando una de las primeras visitas a la realidad virtual o, para ser más exactos, al increíble lugar que los admiradores del arte clásico sentían visitar. Llamaré a este lugar antigüedad virtual. La antigüedad virtual era una experiencia sorprendentemente común a finales del siglo XVIII. Cuando Thomas Jefferson, que sería presidente de Estados Unidos, vio un cuadro neoclásico titulado *Mario y la Galia*, del joven pintor francés Jean-German Drouais, también entró en la antigüedad virtual: «Me tuvo inmovilizado como una estatua durante un cuarto de hora o media hora. No lo sé exactamente porque perdí la noción del tiempo, incluso la conciencia de mi existencia» (Crow, 1995, pág. 68). El neoclasicismo creaba el acceso a un mundo virtual interiorizado: el espacio de la antigüedad virtual. Las experiencias de Goethe y Jefferson indican que la virtualidad puede comprenderse como la transformación del espacio lejos de la realidad exterior tridimensional y hacia el mundo polidimensional interior del yo.

¿Qué significó dicho espacio para el espectador del arte a finales del siglo XVIII? La respuesta a esta pregunta no es tan sencilla como parece. Lejos de ser simplemente «vacío», el espacio es un fenómeno múltiple: «El espacio es tanto un hecho existencial estático (dado que no podemos existir fuera del espacio) como un fenómeno determinado dinámica y socialmente» (Boyarin, 1992, pág. 3). Primero, existía el espacio social de la galería de arte o museo donde el usuario podía acceder a la antigüedad virtual. Estos espacios forman parte de lo que se ha de-

nominado la «esfera pública» de la Europa moderna de la primera época; una serie de instituciones sociales que abarcan desde los cafés hasta los teatros, donde individuos particulares acudían juntos para formar lo que se conoció como el «público». En segundo lugar, existía el espacio pictórico representado en los cuadros, el cual equivalía a una representación del espacio de la antigüedad en el arte neoclásico. A pesar de la atención prestada al detalle histórico, la antigüedad era un lugar imaginario en el que se contaban historias ubicadas en un pasado imaginado. Sin embargo, esta versión de la historia se construía para representar el presente histórico, es decir, una experiencia pasada que continuaba siendo importante en el presente. Por último, existía lo que se podría denominar el espacio mental del espectador, el espacio perceptivo en el que tales representaciones y prácticas sociales de la expectación o contemplación se combinaban con el acto de la percepción. Según las teorías del siglo XVIII sobre el juicio, la percepción tenía lugar en un punto determinado del cuerpo, ya fuera en el globo ocular, la glándula pineal o en un espacio indeterminado del cerebro (Lindberg, 1976). No obstante, todas estas teorías daban por supuesto que la percepción se producía en un espacio físico real del cuerpo, haciendo reales a su vez los procesos intelectuales de la vista (Soja, 1989).

Paradójicamente, cuánto más se pensaba que la percepción en sí misma era real, más eran las personas que se interesaban por lo virtual. La amplia proporción de pinturas neoclásicas inspiró la creación de los panoramas (1792): presentaciones teatrales de escenas pintadas en tamaño natural que ofrecían vistas panorámicas de ciudades y acontecimientos históricos. Como dijo el teórico del siglo XIX Quatremère de Quincy: «[El panorama] convierte el campo de actividad del pintor en un trabajo arquitectónico. De hecho, el nombre panorama hacía referencia al edificio en el que se cuelga el cuadro y al cuadro o pintura en sí mismo» (Virilio, 1994, pág. 40). La virtualidad pasó del espacio puramente mental a la arquitectura virtual, una importante y nueva dirección, como veremos. Esta presentación popular pronto evolucionó en el diorama (1822), que utilizaba acuarelas traslúcidas que se iluminaban alternativamente para ofrecer diversas escenas tridimensionales a los espectadores sentados en la oscuridad, dando así un nuevo sentido a la virtualidad. La historiadora Anne Friedberg explicaba: «Estos artilugios producían una

movilidad espacial y temporal, si no "virtual"» (Friedberg, 1993, pág. 20). Mientras que la pintura y la escultura clásicas transportaron al espectador a un reino imaginario, el panorama y el diorama ofrecieron complejas ilusiones que parecían reales, que podían explorarse y cambiar. El público consideró que estos aparatos eran tan realistas que los pintores mandaban a sus estudiantes a tales espectáculos para aprender de la «naturaleza». En *El preludio*, el poeta William Wordsworth denominaba panoramas a «esos lugares de interés miméticos que imitan la presencia absoluta de la realidad». El aspecto virtual de estas descripciones de la realidad proviene del aparente sentido de movilidad ofrecido al espectador, de la oportunidad de experimentar cómo eran «realmente» los lejanos lugares sin tener que viajar a ellos.

Tanto la cultura popular como la de élite encontraron formas de divulgar la experiencia de lo que Friedberg denomina la «larga mirada virtual movilizada», más allá de los confines de los teatros específicamente dedicados a este entretenimiento. Algunos pintores, como el norteamericano Frederick Church, crearon escenas de vastos paisajes panorámicos que ofrecían al espectador una visión espectacular de exóticos lugares de interés como los Andes o el Oeste americano. La mera magnitud del lienzo hacía imposible que el espectador pudiera observar estas escenas de una sola vez o desde el único punto de vista de la perspectiva unidireccional. El pintor confiaba, en cambio, en un ojo maravillado que constantemente descubría nuevos rasgos en la escena creando, según la apropiada frase de Scott Bukatman «una larga mirada dinámica, cinética y espectante» (Bukatman, 1995, pág. 276). Estos artistas desdibujaron la distinción entre la cultura popular y la de élite mostrando sus trabajos como si de puestos de feria se tratase; lugares que solían reservarse al «bicho raro», a la «mujer barbuda» o al «salvaje».

El estereoscopio puso este turismo virtual al alcance de la mayoría de hogares. Inventado por David Brewster en la década de los treinta del siglo XIX, el estereoscopio era un instrumento que se ajustaba a la altura de los ojos como una máscara y que contenía una funda para la tarjeta estereoscópica (véase la figura 3.1). Esta tarjeta estaba formada por dos fotografías de la misma escena puestas una junto a la otra, que solían tomarse con una cámara especial diseñada para producir tales negativos. Si se miraba desde la distancia adecuada y con los ojos

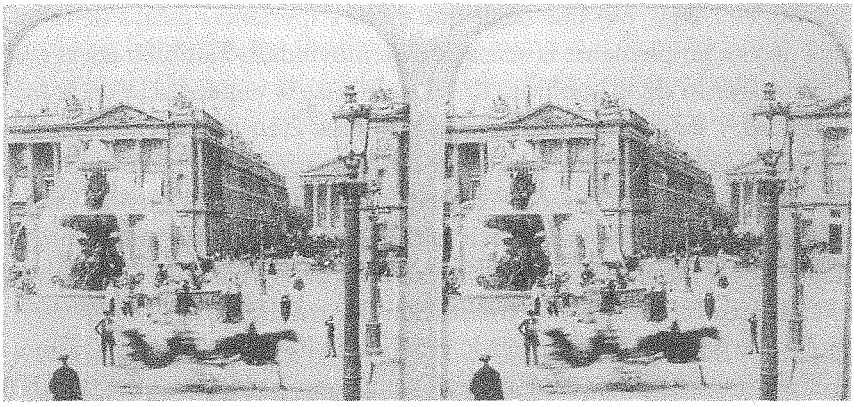

Figura 3.1. Anon, *Plaza de la Concordia, París*, 1863, tarjeta estereoscópica.

debidamente relajados, el estereoscopio producía un sorprendente efecto tridimensional. La escena no se alejaba gradualmente, como sucedía en los cuadros en perspectiva, sino que parecía retroceder en capas que se descomponían en un primer plano, un plano intermedio y un fondo. Normalmente el fondo parecía más bien etéreo, sobre todo cuando representaba vistas arquitectónicas. El uso más popular del estereoscopio era sin duda la utilización de series de tarjetas que mostraban ciudades y paisajes del extranjero. El turista estereoscópico pronto pudo «visitar» los principales lugares de Norteamérica y Europa, así como de Oriente Próximo y África. El crítico norteamericano Oliver Wendell Holmes se descubrió a sí mismo en «una exaltación de ensueño en la que parece que abandonamos nuestro cuerpo y nos sumergimos en sucesivas escenas desconocidas, como si fuéramos espíritus despersonificados. [...] Dejo mi cuerpo exterior en el sillón que está junto a mi mesa, mientras que mi espíritu observa Jerusalén desde el Monte de los Olivos» (Batchen, 1996, pág. 26). Holmes se encontró inmerso en un espacio virtual similar al de la experiencia de Goethe y Jefferson, exceptuando que él sabía exactamente dónde se encontraba. Su descripción sobre su participación en un viaje imaginario, al tiempo que era consciente de estar sentado en su sillón, parece anticipar la invención del cine. Esta experiencia pasiva de la virtualidad sería la norma predominante hasta la creación de los entornos virtuales por ordenador.

Sin embargo, hay que decir que dicha experiencia pasiva de lo virtual no era simplemente la sensación de movilidad. También era el sentido moderno de lo sublime. En el siglo XIX, la experiencia de la modernidad y las oportunidades que brindaba eran tan aterradoras que parecía, según la clásica expresión de *El manifiesto comunista* (1848), que «todo lo sólido desaparece en el aire». Los nuevos medios de comunicación, desde el panorama hasta el cine, constituían una forma de negociar las inquietantes transformaciones de la vida cotidiana y la sociedad creadas por la industrialización masiva. Las imágenes en movimiento se inventaron de acuerdo con la idea de que la propia modernidad era una imagen en movimiento: «La atención moderna era la visión en movimiento. Las formas de experimentación modernas no sólo se basaban en el movimiento, sino en la conjunción del movimiento y la visión: imágenes en movimiento» (Charney y Schwartz, 1995, pág. 6). En su influyente ensayo del año 1903, titulado «La metrópolis y la vida mental», George Simmel destacaba que la ciudad era el lugar en el que se veían tales imágenes: «La rápida aglomeración de imágenes cambiantes, la constante discontinuidad al alcance de una sola mirada y la incertidumbre de las impresiones arrebatadas: éstas son las condiciones psicológicas que crea la metrópolis». En 1895, cuando los hermanos Lumière mostraron por primera vez su película *Llegada de un tren a la estación*, la incertidumbre de esta impresión arrebatada fue tal, que varias personas huyeron de la sala como si se estuviera aproximando un tren de verdad.

Haciendo hincapié en rasgos tales como el primer plano y el lento movimiento, Walter Benjamin declaró que «evidentemente una naturaleza distinta se abre ante la cámara que se brinda al ojo desnudo, sólo si un espacio que se ha penetrado de forma inconsciente es sustituido por un espacio explorado por el hombre conscientemente» (Benjamin, 1968, pág. 236). El cine crea el acceso a una dimensión del inconsciente óptico antes no explorada. Una de sus principales características es el impacto, el impacto que supone ser expuesto a nuevas imágenes sucesivas y, con frecuencia, a imágenes de catástrofes. Este impacto puede interpretarse como una versión aumentada de lo sublime. Resulta sorprendente la frecuencia con la que el cine de los primeros tiempos se enfrenta a la muerte y a la destrucción. En su película *Electrocuting an*

Elephant (1903), Thomas Edison mostraba la electrocución de un elefante con horripilantes detalles, hasta el humo que desprendían los pies del animal. De modo parecido, *Searching Ruins on Broadway, Galveston, for Dead Bodies* (1900) mostraba los efectos del huracán de Texas, mientras que *Reading the Death Sentence* y *An Execution by Hanging* (1905) describían la ejecución de una presa (Doane, 1993, págs. 6-7). Aunque los espectadores modernos encontrarían repulsivos los aspectos documentales de estas películas, no quedarían impresionados por los efectos de la realidad en la ficción. Ahora el concepto cinematográfico del asombro necesita explosiones devastadoras como las de las diferentes entregas de *La jungla de cristal*, desastres naturales espectaculares como los de *Twister, Un pueblo llamado Dante's Peak* y *Deep Impact*, o efectos especiales que nunca podrían verse en realidad: desde los dinosaurios de *Parque Jurásico* a las naves espaciales de las películas de ciencia-ficción. La cultura popular ha sido acusada de provocar el fin de la cultura de élite durante dos siglos. Irónicamente, los aparatos utilizados para acceder a la virtualidad se han convertido en el lugar en el que el mayor de los logros estéticos: lo sublime, ha encontrado su hogar.

La virtualidad se convierte en algo global

La virtualidad se convirtió en algo global con la llegada de la televisión. Como dijo Timothy Leary: «La mayoría de los norteamericanos hemos vivido en la realidad virtual desde la proliferación de la televisión. Lo que hará el ciberespacio es convertir la experiencia en interactiva en lugar de que sea algo pasivo» (Friedberg, 1993, pág. 144). Los críticos, que argumentan que la televisión es poco más que la radio con imágenes, han minimizado mucho los aspectos virtuales y visuales de la misma (Morley, 1992). Esta descripción puede ser muy útil a la hora de reflejar el apogeo de las emisiones televisivas en cadena, cuando la televisión ofrecía una representación del mundo directa y «realista». En esa época (1974-1975), la televisión estaba constituida por unos pocos canales nacionales que sólo emitían durante la tarde. Su espacio visual habitual era el familiar espacio del proscenio utilizado en el teatro, en el

que el público observa la acción como si fuera a través de un arco creado mediante la supresión del cuarto tabique de una habitación. Manteniendo esta ilusión, los narradores de programas como *Dragnet* o *Dixon of Dock Green* se dirigían directamente al público desde el principio hasta el final de cada episodio, ejerciendo la función de los prólogos y epílogos teatrales que marcaban la división entre la realidad y la suspensión de la incredulidad. Pero en la fragmentada era del «casting exhaustivo» creado por la televisión digital, por cable y vía satélite, los canales cada vez se basan más en el estilo visual para atraer y retener a los espectadores, quienes zapean de un canal a otro con el sonido anulado en busca de un programa o segmento atractivo (Caldwell, 1995). Las emisiones televisivas en cadena han respondido a los estilos alternativos adoptados por los canales de televisión por cable como la MTV (Music Television, dedicado a la música), la VH1 y la BET (Black Entertainmet Television, un canal de entretenimiento para gente de color), que han desarrollado su propio estilo cinematográfico, fomentando los valores de producción y los efectos cada vez más especiales. Las series dramáticas como *Corrupción en Miami*, *Treinta y tantos*, *Policías de Nueva York* y *Urgencias* son valoradas no sólo por los ingresos que generan, sino por la sensación de «calidad» superior que aportan a la televisión. Además, a principios de la década de los ochenta, el índice de audiencia de *Treinta y tantos* se encontraba entre el trece y el diecinueve por ciento y a veces por debajo, algo muy inferior al nivel que hubiera podido justificar sus altos costes de producción. En 1997, los productores de *Urgencias* firmaron un acuerdo con la NBC mediante el cual era literalmente imposible que esta cadena obtuviese beneficios de los segmentos publicitarios vendidos en esa hora. Lo que se pretendía era que *Urgencias* se convirtiese en el referente central de los programas de televisión obligados de los jueves por la noche y mantuviera a los espectadores sintonizados a la NBC durante la emisión de la misma. Por otra parte, la mini-serie del año 1998, *Merlin*, obtuvo unos índices de audiencia en la NBC que ningún programa similar había alcanzado desde la llegada del servicio por cable en 1984. El productor, Robert Halmi Sr., gastó alrededor de treinta millones de dólares en la creación de más de quinientos efectos especiales para la serie, cifra que hasta hace muy poco sólo se consideraba en la industria cinematográfica (*New York Times*,

4 de abril de 1998, pág. B5). De igual manera que Hollywood utiliza el atractivo visual de los efectos especiales para que la gente vaya al cine en lugar de alquilar vídeos, también las cadenas televisivas han optado por programas especiales visuales para conquistar y mantener su territorio frente a las siempre proliferantes televisiones por cable.

La transformación en este estilo visual no es simplemente superficial sino que también requiere un tipo diferente de espectador, que se comprometa más activamente con lo que ve y que a la vez sea más propenso al entretenimiento. Este cambio puede observarse en la adaptación de uno de los géneros televisivos más característicos: la televisión de pago, en el que las cámaras de televisión entran en lugares que normalmente los espectadores no podrían ver. Esta expectación televisual de la vida cotidiana se desarrolló fundamentalmente en la televisión de la década de los setenta con series norteamericanas como *An American Family* (1973) y británicas como *The Family* (1974), que presentaban documentales sobre el día a día de una familia que era grabada en su vida cotidiana. Los directores de ambas series intentaron hacer que la presencia de las cámaras resultara muy natural a las familias para que sus vidas se desarrollasen «normalmente» ante los ojos fascinados del espectador. Estos programas llevaron el principio del proscenio de la televisión tradicional a su punto más lejano creando un espacio en que el ensimismamiento de los actores era tan acentuado que se olvidaban de que eran observados. Ambos programas eran series largas y con muchas partes que reflejaban al espectador televisivo. Estudios de investigación realizados durante este período indican que las personas que miran la televisión sólo le dedican una atención fragmentaria, puesto que se complementa con otras actividades domésticas como comer, planchar o cuidar de los niños (Ellis, 1982). Del mismo modo, las series *An American Family* y *The Family* se desarrollaron a merced de las circunstancias y contaron con momentos aislados de alto contenido dramático como contrapuntos para captar la atención. Cabe destacar que durante la grabación de *An American Family*, la familia se separó provocando que Jean Baudrillard comentara que «realmente se trata de un espectáculo expiatorio ofrecido a veinte millones de norteamericanos. El drama litúrgico de la sociedad de masas» (Baudrillard, 1984, pág. 271).

En la actualidad, los convencionalismos televisivos son tan aceptados como algo «natural» que la cuidadosamente fundada *télé-vérité* o los *reality shows* de pago han sido sustituidos por formatos más estilizados y específicamente televisuales. Quizás el ejemplo más sorprendente de esta transformación sea la MTV, cuya influencia ha sido global. Su énfasis en el estilo visual ha transformado la televisión desde que emitió por primera vez en 1980. Junto a otros innovadores de la televisión por cable como la CNN, la MTV ha llevado la televisión más allá de los textos y la narrativa para fundamentarla en una cultura de imágenes dominada por los gráficos, el diseño y los efectos especiales. Actualmente la MTV es casi taquigráfica, pues su estilo visual comprende la rápida alternancia de fragmentos o de puntos de vista con los gráficos realizados por ordenador, y la cámara portátil acentúa la artificialidad del medio y su imperfección como registro visual. Sus anuncios de autopromoción se han convertido en versiones de cine independiente de quince o treinta segundos, que han adoptado las técnicas narrativas del cine alternativo y les han dado un estilo publicitario. Contradiciendo la idea de que la televisión es la radio con imágenes, los grupos de música consideran imprescindible conseguir que sus vídeos formen parte de la rotación de la MTV: lo que vende la canción es el vídeo y nada más. Cuando el canal comenzó, apenas aportaba publicidad extra a la industria de la música. Ahora es el lugar donde se definen las imágenes, tendencias y sonidos nuevos.

Durante los últimos cinco años, la MTV ha pasado de la constante emisión de vídeos musicales a la creación de su propia programación. Del mismo modo en que su estilo inicial basado en los vídeos musicales constituía un reto para el estilo «oficial» de la televisión, la MTV se ha convertido en un estilo en sí misma. Ahora participa en el intento cada vez más desesperado de redefinir constantemente la «televisión joven» para el grupo demográfico al que favorece: los jóvenes de entre dieciocho y veinticuatro años. Una de sus principales innovaciones ha sido una serie titulada *The Real World*, que se emitió por primera vez en 1992. Su base es sencilla: la MTV alquila una casa en una ciudad de moda, introduce en ella a personas jóvenes e interesantes y graba los resultados de su vida en común. Aquí también entra a formar parte la realidad virtual. A pesar del título, la MTV nunca intentó crear un efecto

de realidad como el de *An American Family* o de *The Family*. En lugar de escoger a una familia real, la MTV crea su propio grupo de jóvenes. Es más: se pide a los participantes que expresen ante las cámaras lo que piensan sobre lo que acontece en sus vidas y sobre sus relaciones con sus compañeros de casa. De esta manera, se ofrece al público el chismorreo y la intriga que realmente quiere sin tener que pasar por el monótono ir y venir de las rencillas familiares y de los problemas económicos. *The Real World* requiere la atención de sus espectadores, puesto que el programa pasa de un punto álgido al siguiente con incidentes que son mostrados «en directo», seguidos por las respuestas posteriores de los principales participantes. Así, su formato virtual permite la discusión de temas que pueden no tratarse en el seno de la familia tradicional. Cabe destacar el ejemplo de Pedro Zamora, un participante en la edición de San Francisco en el año 1994, que era portador del virus del SIDA, lo cual condujo a largas discusiones sobre temas relacionados con el hecho de vivir con la enfermedad, la amistad y el amor en los años de la epidemia. *The Real World* brindó la oportunidad a un joven de hablar de la crisis del SIDA en televisión, aunque en una situación artificial dirigida a la audiencia minoritaria de la televisión por cable. Desgraciadamente, Zamora murió el 20 de noviembre de 1994, un día después de que se emitiera el último programa de la serie. Por otra parte, Kevin Powell, un participante de color en la edición de Nueva York del año 1992, se quejó de que no se hubiera emitido una pelea que tuvo con una mujer blanca sobre los disturbios de Los Ángeles que se habían producido ese año, y de que sólo se mostraran cortas escenas en las que ambos discutían acaloradamente (Johnson y Rommelmann, 1995, pág. 26). Parece ser que sólo se permite que forme parte de *The Real World* una determinada realidad.

Sin embargo, la creación de una versión de baja tecnología y gran accesibilidad de la televisión por cable no ha sustituido a la televisión de pago tradicional. Esta televisión, con sus elevados costes y su énfasis en los valores de producción, continúa siendo muy importante en Gran Bretaña, donde cinco canales terrestres compiten con un exitoso suministrador de satélite y un débil sector del cable. Más aún: los británicos conservan su reservada y elitista institución a salvo de la ausencia del Acta de Libertad de Información. En 1996, una serie de la televisión de

pago titulada *The House* se convirtió en un increíble escándalo nacional. El programa presentaba escenas entre bastidores de la Covent Garden Royal Opera House, poniendo de manifiesto importantes peleas y una sorprendente actitud distante hacia el resto del mundo. Todavía en imagen, el director de la Royal Opera House, Jeremy Issacs, le contaba a un taxista que podía pagar fácilmente cien libras (ciento sesenta dólares) por dos entradas, comentario que parecía tipificar el desdén de la élite británica hacia la gente normal y corriente. En Estados Unidos, la televisión de pago ya no desempeña un papel tan importante pues cualquier persona que participe en un acontecimiento destacable intentará, por todos los medios, aparecer en programas de entrevistas y en espectáculos como *20/20* o *Primetime Live*, con el fin de tener un momento de gloria. La televisión de pago ha perdido su lugar, perdiendo posiciones a través de aparentes parodias como *Lifestyles of the Rich and Famous* en el programa de espectáculos *Acces Hollywood*. Este último explota un lugar común de los medios de comunicación posmodernos a los que todos tenemos acceso. Tal comentario pone de manifiesto que hubo un tiempo en que el acceso estuvo limitado a una élite, pero ahora está al alcance de todos. Es totalmente cierto que la televisión y los periódicos dirigidos a las masas ofrecen una gran abundancia de banalidades referentes a los famosos, pero con ello no se quiere poner en entredicho a las estructuras de poder que los sustentan, algo que en una ocasión se intentó hacer con algunos documentales de pago como el de Fred Wiseman.

Telesublimación

El noventa y nueve por ciento de los hogares norteamericanos cuenta con al menos un aparato de televisión que está encendido una media diaria de siete horas y cuarenta y ocho minutos. Si en el siglo XIX, los periódicos daban forma a la idea de identidad nacional, como sugirió Benedict Anderson (Anderson, 1983), la televisión se ha convertido en la comunidad imaginada de finales del siglo XX (Adams, 1992). Carecer de televisión sería, en muchos sentidos, carecer del derecho al voto. Aunque la televisión se consume en conjunción con otras actividades

domésticas, existen ciertos momentos en los que la televisión ofrece una experiencia colectiva del mundo posmoderno fragmentado. Por ejemplo: la mitad de la población británica vio al equipo de fútbol de Inglaterra en la semifinal de la Copa de Europa de 1996. Posiblemente este fuera el único modo de que las comunidades híbridas afrocaribeña, china, india, paquistaní, escocesa y galesa pudieran experimentar el sentimiento de ser inglés. A través de las imágenes que nos ofrece, como la de la liberación de Nelson Mandela, la televisión nos hace experimentar algo que podría denominarse sublimación televisual: un acontecimiento del que, en realidad, muy pocos podrían ser testigos y que parece apartarnos de lo cotidiano aunque sólo sea por un instante. Otros ejemplos de la telesublimación podrían ser el de Boris Yeltsin dirigiéndose a la multitud desde un tanque durante el intento de golpe de estado por parte de los conservadores en agosto de 1991, o el manifestante chino enfrentándose a una columna de tanques que intentaban sofocar el movimiento estudiantil en favor de la democracia en la Plaza de Tiananmen en 1989. Por un momento, pareció que estos momentos pertenecían a la pasada Guerra Fría, hasta que la muerte y funeral de la princesa Diana nos mostró que, de hecho, acabamos de entrar en la era de la verdadera televisión global (véase el capítulo 7).

El espectacular crecimiento de cadenas televisivas a escala mundial como la CNN y la ESPN ha ido acompañado de una fragmentación de los mercados nacionales en cadenas por cable, vía satélite y las cada vez más atribuladas terrestres. En este contexto, carece de sentido hablar de la televisión en singular en la esfera cotidiana. Actualmente, existen múltiples televisiones, desde las cadenas globales hasta las emisoras nacionales y locales. En el ámbito local, los aborígenes australianos han adoptado recientemente la televisión como medio de preservar sus identidades tradicionales en público y en privado. La red Tanami de videoconferencias facilita conexiones entre comunidades muy aisladas de la Australia Central rural, creando un nuevo sentido de comunidad. La creación en el sur de Australia de Ernabella Video Television, ha contribuido a la revitalización de la cultura aborigen, utilizando un equipo que sólo cuesta mil dólares. En la esfera pública, la Warlpiri Media Association ha creado unos sorprendentes programas de televisión en los que se describen rituales aborígenes desde principios de la década de los

ochenta hasta nuestros días. Los primeros programas ofrecían frecuentes secuencias del paisaje para mostrar, por ejemplo, «en qué lugar de este árbol se encuentran los personajes pertenecientes al tiempo de la creación del mundo en la mitología de los aborígenes australianos». A pesar de su relativa falta de familiaridad con el medio, la televisión de los Warlpiri lo utiliza de un modo sorprendentemente hiperreal. Según palabras de Eric Michaels, «la cámara sigue la pista a los habitantes del entorno; personajes históricos y míticos que viven ahí pero que normalmente no llaman nuestra atención» (Michaels, 1995, pág. 202). En las últimas grabaciones se utiliza la música y la lengua indígena que aparece subtitulada en inglés, y un estilo de montaje rápido que recuerda al de la MTV, que intercala imágenes abstractas del arte aborigen (Ginsburg, 1993).[1] Los productores de la televisión aborigen explotan los conceptos sobre mente «salvaje» combinando el estilo documental «occidental» con un modo de representación «primitivo». No se han limitado a recibir la influencia de las normas occidentales, sino que han hecho que la televisión esté al servicio de sus propósitos. Lejos de la seria producción del cine antropológico occidental, el estilo es desenfadado y el anfitrión se dirige directamente al espectador. Mientras que los occidentales pueden temer que la introducción de las tecnologías en las culturas tradicionales, habrá de conducirlas a su inevitable desaparición, los aborígenes creen que un vídeo que muestra un ritual acentúa realmente su influencia. El impacto cultural que supone para los occidentales ver como «su» tecnología es utilizada por pueblos supuestamente primitivos quedó reflejado en la producción cinematográfica aborigen del año 1987 *Baba Kiueria*, en la que «exploradores» aborígenes descubren los estilos de vida de los australianos blancos, por ejemplo haciendo una barbacoa (en referencia al título), de un modo antropológico. Este impacto cultural se estudió desde 1969, cuando el cineasta etnográfico Jean Rouch describía a un africano de nombre Damoure, que hacia un estudio antropológico del francés en *Petit à Petit* (Shohat y Stam, 1994,

1. Pude ver vídeos sobre los Warlpiri en una presentación del profesor Faye Ginsburg titulada «Primeras naciones, medios de comunicación y los imaginarios nacionales» en el SUNY Stony Brook Humanities Institute; y le agradezco que me permitiera hacer referencia a su investigación.

pág. 34). Una de las imágenes más impactantes del famoso libro de Marshall McLuhan titulado *El medio es el masaje* mostraba a un grupo de africanos, ataviados de forma primitiva, viendo la televisión. McLuhan imaginaba un mundo en el que todas las culturas locales permanecieran subordinadas al estilo internacional de los medios de comunicación de masas. Parece ser que la aldea global no está cumpliendo con el plan. La televisión no se limita a producir un mercado global homogéneo para la publicidad de hamburguesas y Coca-Cola. El verdadero éxito de la televisión ha creado un medio fragmentado de múltiples canales, que está en constante diálogo con el vídeo y la videocámara, lo cual genera oportunidades transculturales para aquellas personas que no acostumbran a verse en televisión.

Realidad virtual

La fragmentación de la comunidad pública televisual se ha visto acelerada por el desarrollo de los entornos virtuales creados por ordenador, a los que se hace referencia como realidad virtual. John Walker, un ingeniero de *software* que ha creado entornos virtuales para arquitectos, ve la realidad virtual como la sexta etapa en la evolución gradual del ordenador, desde la herramienta remota hasta la parte interactiva del usuario humano. Comenzando por las primeras generaciones de centralitas, las fichas o tarjetas perforadas y las primeras máquinas con teclado y pantalla, las dos generaciones subsiguientes de programas orientados a menús y la actual interfaz gráfica, han acercado a los usuarios a la realidad virtual (Morgen y Zampi, 1995, pág. 20). Ahora, la movilidad virtual de la fotografía se ha visto acentuada por la *webcam*, un artilugio que emite por Internet una imagen constantemente actualizada de un punto fijo. Un sitio que visualizaba el centro de Tokio registró cuatrocientas treinta y tres mil ochocientas setenta y siete visitas en 1998 (véase la figura 3.2). Ahora es posible ver de forma virtual cosas que antes nunca se hubieran podido ver de otro modo. Por ejemplo: en la exposición VR94 en Londres, una compañía italiana llamada Infobyte creó una representación virtual de la capilla decorada por Giotto en la Catedral de San Francisco de Asís. Mediante unas gafas especiales, el espectador no

sólo «ve» la capilla en tres dimensiones, sino que también camina por ella y se concentra en diferentes áreas. Como efecto final, se podía «entrar» en los propios frescos que luego se convertirían en el entorno virtual absoluto, creando diferentes paisajes urbanos de fantasía (Morgan y Zampi, 1995, págs. 11-12). En 1997, los científicos crearon una versión superinformática de Internet denominada Very High Performance Backbone Network Service, que conectaba algunos de los superordenadores de Estados Unidos con una red de fibra óptica de muy alta amplitud de banda. El resultado es un centro de realidad virtual llamado The Cave (la cueva) que puede visualizar la colisión de nuestra galaxia con la galaxia vecina de Andrómeda o algo tan distinto a esto como es el modo de actuación de una proteína en un anticuerpo. El espectador puede manipular la imagen cambiando los cálculos del ordenador, algo que de otro modo requeriría el examen de interminables listados (Shapley, 1977). Este nuevo medio visual pronto ha encontrado aplicaciones prácticas, como las del «Plan monster», creado por la

Figura 3.2. Imagen de Tokio a través de la cámara *web*.

NASA para su misión en Marte del año 1997. Los miembros del equipo llevaban unas gafas especiales con las que podían obtener una visión panorámica en color, en tres dimensiones y estereoscópica del lugar de aterrizaje «como si ellos mismos estuvieran sobre la superficie» (Sawyer, 1997).

Como muestran estos ejemplos, la realidad virtual crea una experiencia virtual que no puede conocerse de otra manera, un nuevo modo de realidad generado por la extrema especialización de la tecnología por ordenador. El usuario de la realidad virtual mantiene una «interrelación» con el ordenador que le permite tener acceso físico a un mundo visualizado completamente «interior», que no puede experimentarse en el mundo tridimensional de la vida cotidiana, pero que es convincentemente «real» (Woolley, 1992). Existen dos diferencias cruciales entre la realidad virtual generada por ordenador y las otras formas de virtualidad tratadas anteriormente. El punto de vista sobre el entorno virtual es controlado por el usuario, no por el medio. Esto quiere decir que cuando vemos una película o un programa de televisión, no tenemos elección sobre el modo de mirar la escena que se representa. El punto de vista de la cámara se convierte en el nuestro de forma inevitable. Aunque podemos elegir identificarnos más con los indios que con los vaqueros, no podemos evitar que los vaqueros ganen. Al mismo tiempo, el entorno virtual es ahora interactivo, lo cual significa que el usuario puede alterar las condiciones que descubre dentro de ciertos límites. Esta dimensión interactiva y controlada por el usuario que conduce hacia la realidad virtual, la sitúa más allá del espacio pictórico tradicional, aunque conserve irremediablemente el espacio tridimensional de la geometría tradicional.

Gran parte del entusiasmo generado por Internet y la realidad virtual se debe no tanto a lo que actualmente es o significa, sino a lo que pueda llegar a ser. En las revistas informáticas, la publicidad esta dominada por el futuro; siempre se orienta al consumidor hacia objetivos que todavía no se han conseguido. Este aspecto progresivo y de futuro hacia la realidad virtual la convierte en algo muy moderno, a pesar de la tendencia de la ficción *ciberpunk* a imaginar el futuro como un páramo desolado. La ahora clásica definición de ciberespacio proviene de la novela *ciberpunk* de William Gibson titulada *Neuromancer*: «Una alucina-

ción consensual experimentada diariamente por miles de millones de operadores legítimos en todas las naciones. [...] Complejidad inimaginable. Filas de luz alineadas en el no-espacio de la mente, grupos y constelaciones de datos. Igual que luces de ciudad que van alejándose» (Gibson, 1984, pág. 67). La visión de Gibson es a la vez muy abstracta («el no-espacio de la mente») y muy urbana («luces de ciudad que van alejándose»), lo cual la convierte en típicamente moderna. En la obra de Neal Stephenson *Snow Crash* (1992), su equivalente de la futura realidad virtual se denomina Metaverso y está dominado por la Calle en la que se evoca directamente el paralelismo urbano: «Es el Broadway, los Campos Elíseos del Metaverso. Es el bulevar brillantemente iluminado que puede verse miniaturizado y al revés, reflejado en las lentes de sus gafas. Realmente no existe. Pero ahora mismo, millones de personas caminan por él arriba y abajo» (Stephenson, 1992, pág. 24). A diferencia del espacio abstracto descrito por Gibson, la Calle tiene direcciones, una línea de ferrocarril y lugares donde comprar ropa. Las personas aparecen como avatares: «Tu avatar puede tener el aspecto que tú quieras, dependiendo de las limitaciones de tu equipo. Si eres feo, puedes hacer que tu avatar sea hermoso. [...] En el Metaverso puedes ser como un gorila, un dragón o un gigantesco pene parlante. Pasa cinco minutos caminando por la Calle y verás todo esto» (Stephenson, 1992, pág. 36). Al igual que el arte posmoderno del mismo período, en la última década las visualizaciones de la realidad virtual se han vuelto más realistas y menos abstractas. Ello se debe en parte a la cada vez mayor capacidad de los ordenadores para imitar la realidad, y en parte a que la abstracción ya no es tan atractiva. Actualmente, el avatar está disponible en sitios *web*: desde juegos hasta instalaciones artísticas. El avatar es un medio de «estar» en el ciberespacio que no depende completamente del punto de vista del espacio en perspectiva y que indica que el ciberespacio generará nuevas formas de ver que no dependen del dispositivo «de la ventana al mundo» y van más allá de los actuales diseños de «efectos especiales». Al mismo tiempo, la ciberrealidad sigue siendo frecuentada por mitos modernos del primitivismo. El ciberespacio de Gibson es el hogar de los espíritus del vudú haitiano, mientras que Stephenson crea una filosofía *new age* para el ordenador. Estos aspectos modernos del ciberespacio son un buen ejemplo de la definición de posmoderni-

dad que he venido usando a lo largo de este libro: una crisis de lo moderno, no una ruptura radical con lo moderno. Incluso en el reino de la fantasía de la ciencia-ficción, la ciudad moderna con sus bares y bulevares sigue siendo una frontera para la imaginación.

Realidad virtual y vida cotidiana

Existen valoraciones muy diferentes sobre el modo en que puede influir la virtualidad generada por ordenador en la vida cotidiana. Estas posturas han sido resumidas de forma irónica por Allucquère Rosanne Stone como «todo» y «nada». Para muchos fanáticos del ordenador afirmar lo anterior es un artículo de fe, sin el cual es evidente que no se «consigue» nada. Por otra parte, el artista y crítico Simon Penny declara que la realidad virtual «transforma alegremente en algo concreto una ruptura abstracta cuerpo/mente que es esencialmente patriarcal y un paradigma de la visión que es fálico, colonizador y panóptico» (Penny, 1994, 238). Ambas partes de este debate consideran que no son posibles las posiciones intermedias. Sin embargo, parece que cada vez está más claro que los entornos creados por ordenador ofrecen algunas experiencias nuevas y genuinas, y que están estructurados por muchas de las jerarquías que han demarcado la realidad común durante la época moderna, aunque de una forma diferente.

Internet es un espacio definido cultural e históricamente como cualquier otro. A pesar de las tan ensalzadas declaraciones sobre su igualdad radical, está determinada por la raza, el género y la clase. Para muchas personas uno de los mayores, aunque no expresados, atractivos de Internet reside en que es un entorno en el que pueden estar seguras de evitar a las clases marginadas. En este sentido, se ciñe a la promesa hecha en primer lugar por los centros comerciales que se venden como lugares seguros y limpios donde pasar el tiempo y, además, comprar. También es verdad que todo el mundo puede acceder a Internet. Los requisitos básicos para este acceso incluyen un ordenador de al menos mil dólares (a mediados de 1997 costaba dos mil dólares), el *software*, un módem y una línea telefónica y el acceso a un proveedor de Internet. A diferencia de la fotografía, que entró a formar parte de modo casi in-

mediato del presupuesto de todo el mundo, Internet sólo está abierta a aquellas personas con unos ingresos considerables. A pesar de que la Red no es exclusivamente blanca, como demuestran claramente algunos sitios como NetNoir (véase la figura 3.3), la tendencia de usuarios blancos es desproporcionada, incluso en el mundo ciberprivilegiado de Estados Unidos. Además, existen direcciones de Internet más o menos atractivas, que no necesariamente se identifican con sus equivalentes en el mundo real. Aunque William J. Mitchell afirma que las direcciones de la Red son intranscendentes, su propia institución cuenta con una de las direcciones más deseables, ubicada en el Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT), sede del famoso Laboratorio de Medios de Nicholas Negroponte (Mitchell, 1995, pág. 9). A pesar de que muchas personas tienen una opinión cada vez peor sobre ellos, los académicos, por ejemplo, pueden solicitar el acceso privilegiado a Internet ya que la Red nació a partir de la red universitaria norteamericana ARPAnet creada con fines militares por la Advanced Research Projects Agency, en 1957. Por el contrario, una dirección en America Online (AOL) es el equivalente a vivir en una parcela de una urbanización de casas adosadas. A diferencia del sofisticado acceso a la red del MIT, los usuarios de estos servicios comerciales se descubren a sí mismos esperando durante largo (y facturable) tiempo sólo para acceder a determinados sitios. El trasvase de cualquier tipo de gráficos de tales direcciones es un proceso lento. Se calculó que Internet fue un cinco por ciento más lenta en el año 1997, aumentando los tiempos y costes de la clase media virtual. La pequeña disyunción ente las direcciones reales y las virtuales es, en realidad, inexistente. Los nuevos complejos de apartamentos de Park Avenue, en Manhattan, ofrecen conexiones de alta velocidad a Internet entre las características normales de las viviendas, mientras que la primera ciudad que contará con acceso completo a Internet será Fremont, en Silicon Valley, California, un lugar ya muy deseable. En el ciberespacio no hay proyectos.

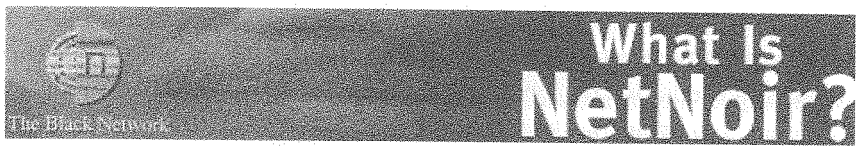

Figura 3.3. Imagen del sitio *web* NetNoir.

El acceso a Internet no es más que una fantasía en muchos lugares del mundo subdesarrollado. El noventa y cinco por ciento de los ordenadores se encuentran en el mundo desarrollado. A pesar de que los cálculos sobre el número de individuos de todo el mundo con acceso a la Red aumentó de cincuenta a noventa millones en 1997, esta cifra sigue correspondiendo a una minúscula parte de la población global. El modelo mundial de distribución sigue siendo desigual. Algunos países de América Latina, como Argentina y México, cuentan con una considerable presencia de la Red, lo cual da fe de las palabras de Chela Sandoval, quien afirma que «las gentes colonizadas del continente americano han desarrollado las capacidades cibernéticas necesarias para sobrevivir en condiciones tecno-humanas como si fueran un requisito para la supervivencia bajo la dominación de los últimos trescientos años» (Sandoval, 1994, pág. 76). Por otra parte, y a excepción de Sudáfrica, el África subsahariana no existe en la realidad virtual de Internet, generando menos de un 0,1 por ciento del tráfico en la Red en 1993 (Kirshenblatt-Gimblett, 1996, pág. 27). Sin embargo, las telecomunicaciones africanas están mejorando rápidamente. El número de televisores en el continente, por ejemplo, pasó de 6,6 millones en 1984 a cerca de veintiún millones una década después (Barker, 1997, pág. 4). Otros países en «vías de desarrollo» como Malasia y Singapur han hecho enormes esfuerzos por «informatizarse», al tiempo que han intentado asegurarse de que estar conectado no equivalga a estar en democracia, por lo que han censurado el acceso a determinados sitios *web* y han prohibido cualquier crítica a sus regímenes en la Red. En enero de 1998, el gobierno chino creó una larga lista de «crímenes» de Internet, tales como la participación en la subversión política y «la difamación de los organismos del gobierno». Estas medidas se adoptaron a pesar de que en China sólo hay oficialmente cuarenta y nueve mil ordenadores centrales y doscientos cincuenta mil ordenadores personales. Quizá la distinción fundamental en las próximas décadas esté entre los ricos y los pobres electrónicos quienes, a menudo pero no siempre, suelen ser las mismas personas con o sin poderes. Con la próxima generación de Internet en actual construcción, ¿cómo se puede garantizar el acceso incluso a la minoría que actualmente lo tiene?

En la actualidad, el mundo virtual parece una forma de recuperar terreno para muchos norteamericanos de clase media (el sesenta por ciento de los usuarios, servidores y redes de Internet son norteamericanos) en una época en la que la economía mundial les va dejando cada vez más atrás. Como dijo John Stratton, el ciberespacio se ha convertido en el escenario para (re)crear la pequeña ciudad idealizada que durante tanto tiempo ha dominado la imaginación del (blanco) norteamericano, con toda la exclusividad y limitaciones que implica este modelo de valla (Stratton, 1997). A pesar de que a través de la Red se realiza relativamente poco comercio real en comparación con los mercados tradicionales, todo el mundo está convencido de que debe estar representado en el más moderno y rápido de todos los medios de comunicación. En 1997, IBM realizó una campaña publicitaria especialmente diseñada para convencer a los escépticos mandos intermedios, que tendían a ser mayores y menos amigos de los ordenadores, para que «hicieran negocios en la Web». Lo que aquí está en juego no es tanto el acceso a nuevos mercados, como el acceso a la atención de los individuos, un producto extremadamente limitado en la sociedad moderna. La espectacular expansión de Internet desde 1995 está motivada por la idea de que el contexto clave en el capitalismo moderno es la «competición por los medios, caminos y formas de circulación» (Beller, 1996, pág. 203). El teléfono móvil, el fax de automóvil, el organizador electrónico y el ordenador portátil han generado un nuevo laberinto de tales senderos de comunicación. Se calcula que en 1998 se realizarán negocios a través de Internet por un valor de unos veinte mil millones de dólares, demostrando que el nuevo medio está capitalizado por completo. En la actualidad aproximadamente un millón de personas trabajan como programadores informáticos en Estados Unidos, comparados con los ochocientos mil que lo hacen en la fabricación de automóviles. El famoso puente hacia el siglo XXI ya está aquí.

Identidad virtual

La cuestión sobre el acceso al nuevo mundo de los negocios virtuales se ha convertido, por tanto, en algo primordial. En principio, los entornos

virtuales son la raza y el género, aunque debemos tener en cuenta que estos importantes indicadores de la identidad en la vida cotidiana pueden ser superfluos en el ciberespacio. A pesar de que, en teoría, esta utópica posibilidad todavía puede darse, los resultados obtenidos hasta el momento no han sido esperanzadores. Uno de los entusiastas defensores de la era de la información ha sido la revista *Wired*, que combina gráficos a todo color, un diseño poco común y la colaboración de famosos escritores de ciencia y ciencia-ficción para generar una idea palpable de excitación sobre la nueva tecnología. Esta confianza en lo nuevo es, por supuesto, muy atractiva para los publicistas, y la revista ha prosperado en Estados Unidos. Sin embargo, *Wired* se ha convertido en el lugar para una nueva forma de darwinismo social, argumentando que la informática es un estadio de la evolución social, que diferencia a los más altos sectores conectados a la Red de la humanidad de aquellos que pertenecen a los niveles más bajos de la economía industrial. La distinción económica entre ricos y pobres electrónicos, que da lugar a la llamada brecha digital, se está llevando insidiosamente al terreno biológico como una forma de selección «natural» basada en el modelo darwiniano. Esto quiere decir que quienes están más capacitados para desenvolverse en entornos informáticos son los que se han convertido en la nueva élite tecnócrata por mérito propio, mientras que los menos capacitados se han quedado detrás. Esta actitud genera desprecio hacia los pobres, especialmente los de color, derivando en una teoría científica que sería ridícula si no la tomaran en serio un número significativo de personas.

Durante los primeros años de su existencia, Internet y otros entornos virtuales también parecían ofrecer nuevas formas de identidad sexual y de género. En los dominios multiusuarios y los tablones de anuncios, los usuarios pueden adoptar el género y la orientación sexual que desean, creando una persona *online*. Incluso en el conscientemente progresivo dominio multiusuario (MUD) LambdaMOO, la mayoría de los personajes se presentan a sí mismos como estereotipos de la imaginación masculina heterosexual: «Los usuarios de Lambda crean y se recrean como arquetipos sexuales: pandillas de hombres altos con *piercings* en los ojos se enfrentan a los ejércitos de mujeres de pelo largo; las vírgenes y putas hacen frente a poetas y atletas; los vampiros a los soña-

dores, y los negreros a sus esclavos» (Basset, 1997, pág. 549). A pesar de todas las aparentes posibilidades de Internet, el término más solicitado en el buscador Yahoo sigue siendo «sexo», mientras que el sitio *web* de Playboy recibe un millón cuatrocientas mil visitas diarias. Esta tendencia parece continuar al tiempo que la tecnología de Internet es cada vez más visual. Los antiguos dominios multiusuario estaban exclusivamente basados en textos, pero ahora la tecnología permite establecer contacto por vídeo en tiempo real. Además, algunas personas argumentan que el deseo de vender pornografía en la Red ha sido uno de los factores clave que se esconden tras el desarrollo de la tecnología visual virtual, como los reproductores de vídeo. Por ejemplo: la nueva industria de la videoconferencia para adultos, en la que el usuario paga para ver a una modelo desnuda en directo, permite que algunas empresas tengan unos ingresos anuales de un millón de dólares (Victoria, 1997). Incluso la costumbre de referirse a Internet como la superautopista de la información parece indicar que se trata de una versión actualizada de la obsesión masculina por los coches. Del mismo modo en que los coches se vendían en función de sus altas velocidades y poderosos motores, ahora los ordenadores lo hacen clamando a toda voz las virtudes de sus todavía más rápidos chips y sus discos duros de mayor capacidad. En una época en la que las carreteras reales están atestadas de tráfico o se encuentran en obras, la *Infobahn* o autopista de la información es el único lugar donde el hombre puede conducir.

Este escepticismo debería, sin embargo, situarse junto a un evidente nerviosismo respecto a los efectos de la era de la información sobre el sexo y los roles sexuales. Un buen ejemplo de ello puede verse en la película *Acoso* (1994), basada en el libro de Michael Crichton y dirigida por Barry Levinson. La película cuenta la historia de un ejecutivo de mediana edad, Tom Sanders, interpretado por Michael Douglas, que trabaja en una empresa de *software* en Seattle, y que está trabajando en el diseño de un nuevo y visualizado sistema de recuperación de datos, conocido como Arcamax drive. Desde el principio, la película transmite la idea de orden (género) establecido bajo amenaza. Comienza con la imagen que muestra cómo se está abriendo un correo electrónico, sólo para revelar que la hija pequeña de Sanders está manejando el ordenador. El sistema Arcamax de Sanders sólo está funcionando con una efi-

cacia del veintinueve por ciento. La amenaza implícita de la familia nuclear, producto de esta yuxtaposición de la competencia femenina y el fracaso masculino en el reino vital de la nueva tecnología, se ve reforzada cuando uno de los compañeros que viajan diariamente a Seattle con Sanders revela que, tras veintiocho años en IBM, le han comunicado que ya no hace falta en la empresa. Se rumorea que el propio Sanders es candidato a un ascenso pero no ha recibido confirmación alguna. Incluso el edificio en el que trabaja anuncia la existencia de una nueva era, ya que es un antiguo almacén o fábrica que ha sido convertido en oficinas. Este espacio postindustrial es el escenario principal de la película y crea una importante tensión entre la vista y el género femenino, y el oído y el género masculino. Aunque el sistema de funcionamiento de las fábricas se basa en que la dirección pueda ver todas las operaciones en cualquier momento, mientras el trabajador está concentrado en su tramo de la cadena de montaje, en la oficina de la era de la información, la visión puede resultar inútil sin el oído. Todas las oficinas o despachos tienen paredes de cristal para que las conversaciones puedan observarse pero no oírse. En muchas ocasiones, la cámara comienza la toma desde el exterior y en silencio con el único fin de acercar rápidamente la imagen interior y acceder a la acción por medio de la banda sonora. Pronto se convierte en algo crucial para Sanders averiguar si sus colegas han «oído algo» con respecto a una fusión y una remodelación de la dirección de la empresa, pues parece ser, que lejos de ser ascendido, su trabajo puede encontrarse en la cuerda floja. De hecho, ha perdido su puesto en la dirección, ya que se lo han dado a Meredith Johnson (Demi Moore). A continuación tiene lugar la desenfrenada e improbable escena en la que Meredith ataca sexualmente a Tom en una reunión que tiene lugar después del horario de oficina (figura 3.4). Él gana un todavía más improbable juicio por acoso sexual porque Meredith decidió «atacar» en el momento en que Tom consiguió acceder al contestador automático de un amigo a través de su móvil. Afortunadamente el contestador no es un modelo que limite la longitud del mensaje y graba el encuentro completo, especialmente los gritos de Tom diciendo «no». Aquí, el fetichismo de estar en contacto permanente ofrece concretos resultados materiales. La retórica del «no, quiere decir no», diseñada para proteger a las mujeres de los ataques masculinos, se utiliza en *Aco-*

so para salvar al hombre asediado. El lenguaje oral y la familiar tecnología del teléfono resuelven el tema, una vez más, en favor del hombre y vencen al traicionero reino femenino de las apariencias.

Incluso ahora, nada es como parece. El verdadero plan de Meredith tiene como objetivo llevar al grupo propulsor del proyecto a una empresa de Malasia. Meredith es, por tanto, mala por partida doble: como mujer sexualmente avariciosa y como étnicamente sospechosa por asociación. En el momento culminante de la película, Sanders la descubre en el entorno virtual del sistema de recuperación de datos. Mientras Meredith borra afanosamente los expedientes comprometedores, Tom intenta salvar el día recurriendo al «ángel», un sistema de ayuda visualizado como un ángel masculino. Pero esta petición homosocial fracasa, pues el ángel sólo es una criatura virtual. En cambio, Tom puede recuperar los datos virtuales extrayendo un listado concluyente de las copias de seguridad. Utiliza la información para ganar la contienda entre el mundo masculino y centrado en el oído, y la feminizada realidad visual/virtual, pronunciando un espectacular discurso ante los miembros reu-

Figura 3.4. Fotograma de *Acoso* (1994). Cortesía de Warner and The Kobal Collection.

nidos de la dirección de la empresa, como si fuera Hércules Poirot anunciando la inevitable solución de un misterio. Utiliza su carta decisiva al mostrar un fragmento de un vídeo procedente de una televisión malasia en el que aparece Meredith en sus nefandas negociaciones con sus colegas asiáticos. El uso de una «copia en papel» de la información procedente de los aceptados medios periodísticos permite que Tom consiga poner la feminizada realidad virtual en contra de su oponente femenina. A pesar de que *Acoso* obtuvo notoriedad por su relato sobre la denuncia de un hombre que es acosado sexualmente, su verdadero tema era el enorme pánico masculino a un entorno laboral recientemente «feminizado», en el que el *software* domina a los testarudos y las viejas reglas ya no pueden aplicarse. Todas estas ansiedades son producto del temor a un planeta virtual y, por tanto, visual.

Además, la metáfora de intrigas y entramados ha sido muy utilizada por los críticos feministas para describir un modo de pensamiento alternativo al positivismo lógico patriarcal. Con su laberinto de sitios y enlaces siempre en expansión, incognoscible por cualquier individuo, la Web es la encarnación posmoderna del constante tejer y destejer de Penélope. Uno de los más importantes directorios de recursos de Internet para los eruditos, «The Voice of the Shuttle», debe su nombre a la leyenda de Filomena, quien tejió un tapiz en el que relataba que Tereo la había secuestrado, después de cortarle la lengua para asegurar su silencio. La Web también puede obedecer a cuestiones de género y puede ser una herramienta en las guerras de sexos. Además, las técnicas del ordenador, lejos de ser totalmente inauditas, tienen mucho en común con las prácticas del tejer. Este paralelismo da lugar a un interesante conflicto: «Tejer, como práctica, consistente en interrelacionar, en crear conexiones, una conexión que sobrepasa los límites de lo individual. Esta idea de conexión abierta o indefinida y la interrelación es precisamente lo que los conceptos occidentales de tecnología, con su instrumentalidad y su insistencia en lo individual, tienden a repudiar» (Gabriel y Wagmister, 1997, pág. 337). Más aún: se puede establecer un contrapunto entre tejer y la invención de la misma informática.[2] El ingeniero británico Charles Babbage (1791-1871), a quien ahora se le atri-

2. Gracias a Geoff Batchen por indicarme esta conexión.

buye comúnmente la invención del primer ordenador, realizó su avance más significativo al conectar su máquina diferencial, una máquina calculadora, a la tecnología de interrelación para crear la máquina analítica, de la que se dice ahora que, en efecto, era un ordenador. El francés J. M. Jacquard (1752-1834) creó un sistema mediante el cual una serie de tarjetas de cartón perforadas con agujeros transmitían información a un telar sobre los hilos que debía utilizar y el modo de hacerlo. Babbage vio que su idea podía hacerse extensiva al cálculo: «La analogía de la máquina analítica con su conocido proceso es casi perfecta» (Babbage [1864], 1994, pág. 89). Así, su máquina analítica constaba de dos partes a semejanza de un molino automático: un almacén, donde se guardaban las variables, y una muela, donde se realizaban o transformaban las operaciones necesarias. En resumen: la moderna y automática práctica de tejer posibilitó el concepto de la programación por ordenador. Dadas las circunstancias, podría decirse que los famosos saboteadores, los cuales metieron sus zapatos (*sabots*) en los telares mecánicos, son los creadores de los primeros virus informáticos. Desde este punto de vista, los ordenadores son máquinas digitales y analógicas, nuevas y viejas, virtuales y manuales. La interacción entre estos polos es llevada a su fin a través del cuerpo del usuario, ya sea tejedor o programador.

Vida en la red

La virtualidad plantea algunas interesantes cuestiones sobre la definición del cuerpo y, por extensión, de uno mismo. Los dominios virtuales parecen ser un ejemplo de la idea de que el cuerpo no queda limitado por la piel, sino que puede ser una estructura más abierta y compleja. Los entornos virtuales pueden por tanto liberar a quienes cuentan con discapacidades motoras, ya que permiten libertad de movimiento a todos los usuarios. Actualmente, el ciberespacio es para los sordos un terreno en el que nadie puede decir si pueden oír. La proliferación de dispositivos para subtitular, el correo electrónico, el fax y los aparatos TTD o teléfonos para sordos han posibilitado que muchas personas sordas disfruten de un grado de interacción con el mundo auditivo mucho mayor que nunca. Por primera vez, la videoconferencia ha hecho

posible que se mantengan conversaciones a larga distancia mediante el lenguaje de los signos. Quizá sea aún más importante el hecho de que muchas personas autistas han confiado en Internet como medio de comunicación y no han mostrado los problemas de atención que suelen manifestar. Como dice un usuario, para la persona autista este medio figurativo es mucho más interactivo que los encuentros en la vida real: «Interpretar los gestos es como mirar un estanque con olas. Me distraen demasiado las orillas y los reflejos de la luz para poder entenderlo». Según la escritora Temple Grandin, que era autista, Internet es una metáfora para su mente: «Yo hablo el lenguaje de Internet porque fuera de ella no hay nada tan cercano a mi pensamiento» (Blume, 1997). A medida que estas experiencias se van multiplicando, son muchos los que se preguntan qué significado tendrá la identidad personal en la sociedad virtual.

Tomemos algunos ejemplos del proliferante mundo virtual. Allucquère Rosanne Stone ha descrito la fascinante historia de «Julie Graham» (Stone, 1995, págs. 65-81), un psicólogo llamado Sanford Lewin que, utilizando este seudónimo, se unió a través del servidor CompuServe a un grupo de debate *online* con este nombre y descubrió por casualidad que las mujeres se acercaban a él de forma muy diferente si su personaje *online* era una mujer. También «Julie» era una psicóloga que se había quedado inválida a consecuencia de un accidente de coche: «Ahora estaba muda y parapléjica. Además, su cara había quedado seriamente desfigurada, hasta tal punto que la cirugía estética no había conseguido devolverle su apariencia» (Stone, 1995, pág. 71). Se había convertido en una reclusa, pero CompuServe cambió su vida y le permitió tener de nuevo una vida social en un entorno *online*. Esta identidad estaba muy bien confeccionada para cumplir con las expectativas de los usuarios de la Red, así como con las innovadoras posibilidades del nuevo medio. Esta mujer, incapaz de funcionar en la vida cotidiana, había vuelto a la vida social, por no mencionar la sexualidad. «Julie» se convirtió en una popular fuente de consejos e ideas en la Red, pero deseaba llegar más lejos. Lewin se inventó una brillante carrera universitaria y un matrimonio en la vida real y lo difundió en la Red, hasta que el engaño fue demasiado grande e intentó acabar con ella, como si de un personaje de telenovela se tratase. Sin embargo, los admiradores de

Julie estaban consternados, saturando el *chat* con mensajes de ayuda y consejo, forzando con ello una milagrosa recuperación. Se había levantado la sospecha: «Fueron las otras mujeres minusválidas que participaban en el foro de debate quienes primero la descubrieron. Conocían las verdaderas dificultades, personales e interpersonales, que conlleva el ser discapacitado» (Stone, 1995, pág. 74). Irónicamente, el hecho de que «Julie» ignorara los aspectos prácticos de ser una mujer discapacitada era exactamente lo que la hacía parecer perfecta a ojos de las mujeres sanas. Cuando se desveló el engaño, fueron muchas las mujeres que experimentaron una desilusión extrema, pues se sentían traicionadas y les parecía haber perdido algo. Dado que los *chats* se prestan fácilmente a este tipo de gestos, el elemento verdaderamente sorprendente de esta historia podría ser que el engaño fuera una sorpresa para muchas personas. Aquí el factor principal es la fecha: el año 1982, una época en la que el medio era lo suficientemente nuevo para albergar esperanzas utópicas. Como mujer inválida que obtenía una licenciatura, «Julie» cumplía perfectamente con estas expectativas, incluso demasiado bien. El descubrimiento de «Julie Graham» fue una de las formas en que la Web perdió su inocencia.

El incidente de Julie Graham tuvo lugar en una Internet muy diferente de la que están descubriendo ahora millones de usuarios de todo el mundo. El casi exclusivo centro de atención en el texto era producto inevitable de la limitada memoria del ordenador que, con el tiempo, ha dado lugar a un espacio muy visualizado. Donde, en un principio, parecía que la Red simplemente había adaptado los espacios tradicionales de representación para su propio uso, ahora se están creando nuevos modos de experiencia visual. En muchas ocasiones, el visitante sólo puede tener acceso a determinados espacios si sitúa el cursor sobre determinados anuncios. Los enlaces pueden aparecer y desaparecer antes de que tengamos tiempo de acceder a ellos. El espacio no es transparente, como en el modelo de la perspectiva, sino denso y móvil, y ofrece posibilidades que pueden verse o no. Una consecuencia de estos nuevos espacios es que ponen más poder en las manos de los organizadores de los sitios *web*. En la fascinante página *web* de Bodies©INCorporated, diseñada por Victoria Vesna, la libertad y el poder se trasmiten a través del cuerpo (véase la figura 3.5). El usuario

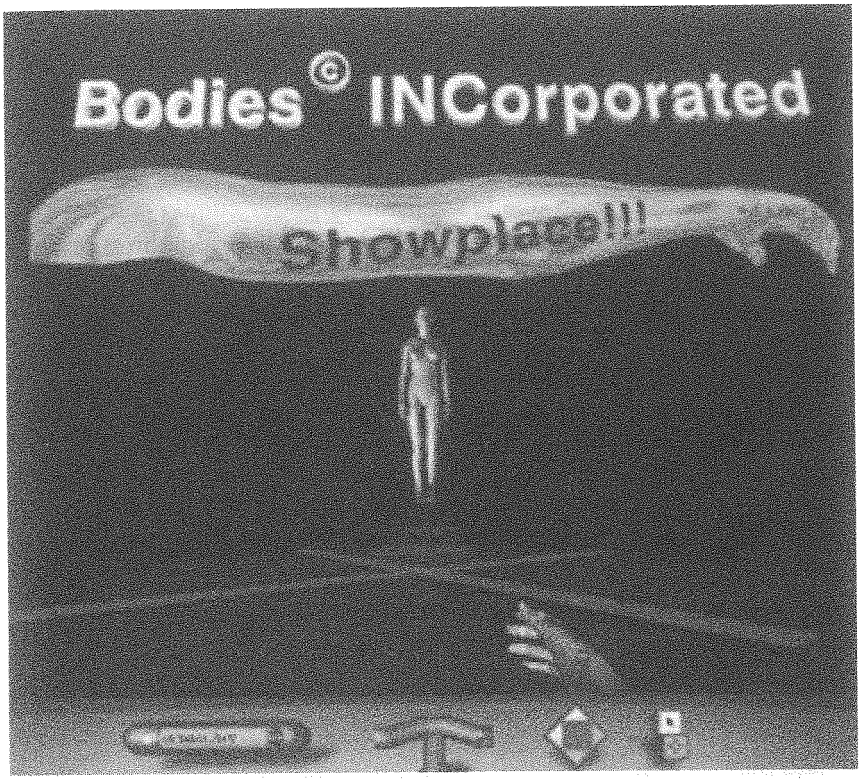

Figura 3.5. Imagen del sitio *web* Bodies©INCorportated.

puede diseñar e identificar un nuevo cuerpo utilizando doce posibles materiales que van desde la goma negra hasta la lava y el agua. Entonces se le añade un determinado sonido, como el del caos. Estos rasgos psicológicos adicionales se sumaron para que el sitio *web* no fuera percibido como algo puramente sexual. Sólo después se ponen a disposición del usuario la edad, el género y la sexualidad. Se puede tener la pierna izquierda masculina y la derecha femenina. El avatar o persona creada puede ser heterosexual, homosexual, bisexual, transexual o cualquier otra cosa (a especificar). La edad puede ir de los cero a los novecientos noventa y nueve años. Puede desempeñar diferentes papeles en relación con el verdadero usuario, como si de un *alter ego* se tratase. El usuario puede visualizar su creación en cada estadio y modificar cualquier aspecto que no le satisfaga. Pero la libertad del usuario

está explícitamente limitada por el ArquiTexto de los diseñadores, que se otorgan a sí mismos el papel de «Dios/a». El avatar puede convertirse en «difunto» en cualquier momento o ser enviado al «Limbo», un espacio en el sitio donde sólo aparecen nombres y estadísticas. Alternativamente, los usuarios pueden y optan por ser situados en el Limbo o en la Necrópolis, indicando que la sumisión al poder cuenta con sus propios placeres. El espacio más espectacular es conocido como «Showplace» o «sitio de interés turístico», done se muestra el «cuerpo» del usuario para que todos lo vean. Como explica la descripción del sitio *web*: «Tendrá a su inmediata disposición un reflejo de usted mismo. La cámara acerca el *zoom*, sentirá una cálida y brillante luz directamente sobre usted. Su imagen es proyectada sobre una gran valla publicitaria que están observando millones de personas. Eso le excitará sexualmente. Está siendo observado por innumerables ojos y a través de múltiples lentes y de forma muy relevante». Esta experiencia altamente visualizada y sensual de ser el consumidor y el artículo a la vez puede interpretarse como una expresión de la vida en la Red en la actualidad, lejos de sus originales formatos basados en los textos.

¿Alguien da más píxeles?

En el momento en que escribo esta líneas, Internet es el escenario de un interesante conflicto sobre los nuevos modos de visualidad virtual que determinarán de forma significativa el aspecto de los primeros años del próximo siglo. Hablando en términos generales, lo que está en juego es hacer que la televisión e Internet interactúen de algún modo. Los dos principales contendientes que proclaman este medio híbrido del futuro inmediato son la evidentemente artificial pantalla pixelada y la hiperreal resolución de la televisión de alta definición. Ambas provocarán espectaculares convergencias entre Internet y la televisión tradicional, pero lo harán en entornos muy diferentes. Son muchos los que predicen que la WebTV será la máquina del futuro próximo. La WebTV fue desarrollada por los ejecutivos que dirigían determinadas empresas informáticas de California como Apple y QuickTime, con el fin de ofrecer una interrelación entre Internet y la televisión por cable. Los suscriptores colo-

can una caja, parecida al decodificador de la televisión por cable, encima de un aparato de televisión especialmente diseñado para este fin que se maneja mediante un mando a distancia o un teclado que envía señales por ondas infrarrojas a la WebTV. La última generación, denominada WebTV Plus Network, permite que los espectadores combinen sitios *web* con contenidos de la televisión. Algunos canales como Discovery, PBS ONLINE, MSNBC y Showtime ya participan en la Red. La WebTV permite que la imagen televisiva «anide» en el espacio interactivo de una página *web* adecuada y viceversa. Mediante un simple clic sobre un icono, los espectadores pueden participar en un foro en el que se discute sobre un programa mientras se está emitiendo, revisar las estadísticas relativas a un encuentro deportivo o recibir el último cotilleo del mundo del espectáculo. Naturalmente, lo que realmente quieren los fabricantes es que la audiencia clique sobre los iconos publicitarios que acompañan los anuncios de determinadas marcas, como los de General Motors, Honda y AT&T, que se han convertido en los publicistas oficiales del nuevo sistema. Esta convergencia de los medios pixelados ha sido posible gracias al espacio vacío de la imagen pixelada. La información se envía según un nuevo lenguaje de programación denominado TVML, que posibilita «anidar» las imágenes de vídeo-televisión con el contenido HTML de Internet. Se manda utilizando la línea 21 del intervalo blanco vertical (IBV) integrado en la señal de televisión estándar NSTC, utilizada en Estados Unidos. Estos intervalos no eran más que espacio entre los píxeles en el campo visual. Ahora la línea 21 lleva información subtitulada para los sordos o para quienes son un poco duros de oído y también un chip-V de datos para filtrar el contenido del programa. Esta idea aparentemente futurista suponía una fuerte cantidad de dinero en efectivo para una empresa que tan sólo se había fundado en marzo de 1995. En agosto de 1997, la todopoderosa Microsoft adquirió la WebTV y fabricó el soporte físico en conjunción con Sony, Phillips, Magnavox y Fujitsu. Toda esta inversión se dedicó a un servicio que no contaba con más de doscientos cincuenta mil suscriptores a principios de 1998. La mayoría de ellos eran nuevos en la Web y utilizaban el servicio básico de la WebTV como un modo barato de experimentar con la vida en la Red. Sin embargo, las investigaciones de mercado auguraban que, hacia el año 2000, habría un millón de WebTV, cada una de las cuales satisfaría

las preferencias de hasta seis personas. En 1998, Microsoft y Cable and Wireless lanzaron experimentos que rivalizaban con la WebTV en el mercado de los medios de comunicación de Gran Bretaña, que era más homogéneo, con la intención estipulada de comenzar a operar a escala nacional hacia el año 1999 o el 2000. En este momento, se espera llegar a una importante cantidad de personas, lo cual provocará la suscripción de quince millones de norteamericanos hacia el año 2002. Si tenemos en cuenta que actualmente hay ciento cinco millones de televisores en Estados Unidos, el mercado potencial se tambalea. La WebTV es una convergencia literal del más exitoso medio de comunicación de masas de la era moderna con el medio de comunicación posmoderno por antonomasia. No hay que esforzarse para ocultar o negar su artificialidad utilizando una proliferación de iconos, opciones de imágenes superpuestas y una interrelación imagen-texto. Quizá no sea una coincidencia que la campaña publicitaria de Microsoft de 1997, «Gracias a Dios es lunes», hiciera uso notorio de las imágenes pixeladas o que los retratos aparentemente pixelados de Chuck Close se hayan hecho inmensamente populares, al coronarse con su exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1998.

Otras visiones del futuro de la televisión van en una dirección exactamente opuesta. La televisión digital promete ofrecer sonido ultranítido y resolución de imagen, avanzando en la dirección ya tomada por muchos consumidores: las televisiones gigantes *home theater* (cine en casa). Al igual que el cine, dichas televisiones intentan seducir al espectador con su imagen hiperreal, realzada por las nuevas pantallas planas en el formato cinematográfico. Gracias a su red de fibra óptica, la televisión digital mantiene las nuevas promesas de lo que ahora se denomina «multi-casting» o transmisión múltiple de canales y la interactividad como la de la Red. Con la llegada del cable, la televisión dejó de perseguir el tradicional índice de audiencia y se encaminó hacia lo que se conoce como «selección limitada» o *narrow casting*, como el canal Lifetime, que se define como la «televisión para las mujeres» o la ESPN, que se centra exclusivamente en los deportes. El multi-casting hace posible que un canal ofrezca diferentes programaciones a la vez, de acuerdo con las preferencias del espectador. Principalmente, esto parece significar que ha comenzado un momento sin fin para las películas de pago

por visión; sin embargo, existen otras posibilidades más interesantes. Por ejemplo: el Canal + de Francia permite que un suscriptor vea cualquiera de los partidos de rugby del día que elija en el momento de su desarrollo. En Gran Bretaña, donde la televisión digital comenzó a emitir a través de diferentes plataformas en 1998, la BBC tiene intención de crear diversos programas interactivos. Los debates sobre el acceso necesariamente limitado a los servicios digitales han ralentizado su introducción. Por una parte, los programas pueden ofrecerse en conjunción con los sitios *web* apropiados, al estilo de la WebTV. Y más interesante aún: BBC Digital Media está planeando la creación de una versión virtual de la popular telenovela *EastEnders* en la que los espectadores «asumen el papel de sus personajes favoritos, mientras que los guionistas del programa ponen el diálogo y las escenas. «Es la televisión habitada —dice el director ejecutivo Robin Mudge—, en la que el espectador se encuentra dentro del televisor"». Si habitamos en el televisor, éste se convertirá en nuestra alternativa o realidad virtual. Si todo es tan convincente, no puede haber nada artificial en este mundo virtual. Como dice Joe Milutis: «El objetivo proyectado de la televisión de alta definición (HDTV) es eliminar de la conciencia el desconcertante píxel». Paradójicamente, tal objetivo sólo puede alcanzarse creando todavía más píxeles, cuyo reducido tamaño eliminará la idea de «bloque» asociada a la imagen pixelada y aumentará la fragmentación de la imagen.

La interacción de la televisión y e Internet nos ofrecen dos futuros visuales muy diferentes: uno que realza su artificialidad y otro que busca ocultarla. Ambos se basan en la complejidad de la pantalla pixelada como una unidad de iluminación y de memoria informática en un campo visual que puede parecer saturado pero de hecho descansa sobre la base de la posibilidad de subdivisiones ilimitadas. Lo que resulta fascinante en esta contienda es que quedará determinada en función del lugar al que decidamos dirigir nuestra atención.

Cuerpos virtuales

En los comentarios realizados en los medios de comunicación de masas sobre los medios electrónicos de comunicación, aparece de forma sistemática la preocupación por el hecho de que elidirán la distinción entre la realidad (natural y no transmitida) y la cultura (artificial y siempre transmitida). Al igual que sugiriera recientemente Geoffrey Batchen, el desarrollo de la modernidad ha alcanzado un punto en el que se hace evidente que no existe una diferencia significativa entre naturaleza y cultura (Batchen, 1997). Esta erosión de límites no resulta tan aparente en ningún otro lugar como en las transformaciones del cuerpo moderno. Una vez considerada la clara frontera entre la experiencia subjetiva interna y la realidad objetiva externa, ahora el cuerpo aparece como un fluido y un híbrido de una zona fronteriza entre ambas, tan sujeto a cambios como cualquier otro artefacto cultural. En este sentido, la realidad virtual es la conciencia de que la realidad producida por la sociedad disciplinaria de la modernidad siempre fue surrealista y de que no existen normas con las que poder evaluar a las personas de forma fidedigna. En opinión de Elizabeth Grosz, no existe oposición entre

> el cuerpo «real», material por un lado, y sus diversas representaciones culturales e históricas por otro. [...] Estas representaciones e inscripciones culturales constituyen los cuerpos de forma bastante literaria y ayudan a reproducirlos en cuanto tales. [...] Como si de una condición interna básica de los cuerpos humanos se tratara, tal vez una consecuencia de su apertura orgánica a la competición cultural, los cuerpos deben asumir el orden social como su núcleo productivo. Parte de su propia «naturaleza» es una «falta» orgánica u ontológica o la falta de finalidad, una responsabilidad ante la terminación, el orden y la organización sociales.
>
> (Grosz, 1994, pág. xi).

Dados todos los medios mediante los cuales se puede manipular el cuerpo, desde la dieta y el culturismo hasta la cirugía láser y los cambios farmacológicos en la química del cerebro, ninguno de nosotros habita un cuerpo puramente natural y no existe cuerpo alguno completo.

La artista francesa de *performances*, Orlan, ha convertido en el centro de su trabajo la exploración de los límites entre el yo y la imagen, de un modo espectacular. En una serie de *performances* titulada *The Reincarnation of Saint Orlan* (La reencarnación de Santa Orlan [1990-aún en proceso]), convierte la cirugía estética y de reconstrucción en un acontecimiento fluido, como la naturaleza de la feminidad (figura 3.6). Mientras Sanford Lewin sólo podía reivindicar la feminidad del mismo modo en que lo hiciera Julie Graham, en un entorno textual *online*, Orlan se ha reconstruido a sí misma quirúrgicamente para parecerse al ideal de belleza femenina que encontramos en el arte occidental. De hecho, los cirujanos plásticos también trabajan con estos principios, ofreciendo caras de mujer derivadas de lo que ellos consideran los más altos ideales del arte occidental, describiendo como «la armonía y simetría [del rostro] se comparan con un tema mental, casi mágico e ideal, que es nuestro concepto básico de belleza» (Balsamo, 1992, pág. 211). Así, quien visite el sitio *web* del Renaissance-Facial Cosmetics Surgery Center, será recibido con el rostro de la Venus de Sandro Botticelli, escaneado de su famosa obra *El nacimiento de Venus* (1484-86), como si se sugiriera que se ofrece este tipo de belleza (figura 3.7). Sin embargo, Orlan realiza sus elecciones siguiendo otros principios, eligiendo una nariz inspirada en la que la Escuela de Fontainebleau esculpió a la diosa Diana «porque era una diosa agresiva y se negaba a someterse a los dioses y a los hombres» (Hirschhorn, 1996, pág. 111). Orlan se encarga de que sus operaciones de cirugía estética, en las que sólo se le aplica anestesia local, por propia voluntad, se transmitan por vídeo a la vez que realiza lecturas de selectos textos críticos e incluso responde a las preguntas de los espectadores. Después y a través del ordenador, muestra imágenes de su rostro favorecido por estas mejoras artísticas, junto con fotografías de su experiencia en los cuarenta y un días posteriores a la intervención. Ella llama *Entre dos* a estas exposiciones; nunca utiliza los términos «antes» y «después» de las tradicionales imágenes de cirugía estética.

El trabajo de Orlan recoge algunas cuestiones familiares referentes al impacto de la industria cosmética sobre el cuerpo de la mujer y su imagen, y las dota de un nuevo sentido aplicándolas a su propio cuerpo. Los conflictos de su trabajo provienen de la contradicción entre su crítica de la fantasía occidental sobre el cuerpo ideal y su participación en

Figura 3.6. Imagen de Orlan a través de la Red.

las mejoras quirúrgicas destinadas a representar este cuerpo. Su trabajo despierta intensas críticas personales de algunos periodistas: «Todavía es bastante fea, y después de seis operaciones [...] su cara de dogo necesitaría algo más que la habilidad del bisturí de un cirujano para alcanzar el ideal griego de perfección» (Hirschhorn, 1996, pág. 117). Evidentemente, la idea de que el ideal sólo puede alcanzarse a través de la imagen visual y no con la superficie del cuerpo físico, corresponde a la opinión de Orlan. Cada una de sus *performances* comienza con una cita del psicoanalista Eugenie Lemoine-Luccioni: «Uno nunca es lo que tiene, y no hay excepciones a la regla» (Hirschhorn, 1996, pág. 122). Qué es lo que uno tiene es precisamente la cuestión planteada a través de experiencias virtuales como las de «Julie Graham» y Orlan. Sanford Lewin era incapaz de ser la persona identificada como Julie Graham bajo su propio nombre pero, indudablemente, «Julie» llegó y ayudó a muchas personas. ¿De dónde llegó esta persona y adónde fue una vez que se descubrió el juego de Lewin? O planteándolo de otra manera: ¿Quién es Orlan? ¿Existe una verdadera persona en el interior o, al igual que la insistencia en el estilo barroco de sus actuaciones, puede indicar que

Figura 3.7. Sitio *web* del Renaissance Facial Cosmetic Surgery.

todo es una superficie diseñada para atraer y atrapar al ojo? El filósofo francés Gilles Deleuze, quien ha sugerido que «el barroco se define por el pliegue que va hasta el infinito», cuenta con tales efectos de forma particularmente característica, un pliegue que «se mueve entre el interior y el exterior. Porque es algo virtual que nunca cesa de dividirse» (Deleuze, 1993, pág. 35). Esta línea divisoria entre el interior y el exterior del cuerpo, que parece tan natural, se ha convertido ahora en un pliegue que nos lleva hacia la virtualidad y no hacia la realidad.

Esta relación entre el interior y el exterior del cuerpo fue el tema de una asombrosa instalación realizada por Mona Hatoum, titulada *Corps étranger*. La labor de la artista libanesa que ahora trabaja en Gran Bretaña ha llegado un poco más lejos en el camino marcado por Orlan. Cuando nos acercamos a *Corps étranger*, primero vemos una torre circular de un blanco reluciente, que tiene un aire futurista y a la vez parece evocar los castillos medievales, y que cuenta con dos pequeñas entradas a cada lado. Al entrar en la torre tenemos una inmediata sen-

sación de desplazamiento. El espacio se llena con un fuerte y rítmico ruido y una proyección cubre por completo todo el suelo. Queda claro que estamos viendo un viaje alrededor y por el interior del cuerpo de alguien. Intentamos no pisar la proyección pues nos resulta violento hacerlo. El cuerpo pertenece a la propia Hatoum y la proyección refleja el interior y el exterior de su cuerpo grabado mediante técnicas en las que se utiliza fibra óptica. El sonido es el emitido por su respiración y por el latido de su corazón, como si se escuchara desde el interior del cuerpo. De repente, el título de la obra, *Corps étranger* (cuerpo extraño), adquiere un nuevo significado; es como si llegásemos a pensar que nuestro propio cuerpo es un lugar extraño. Cuando entramos en el cuerpo desde un punto elegido al azar, resulta difícil decir en qué parte del cuerpo de la artista nos encontramos y qué estamos viendo. Algunos puntos desaparecen nada más aparecer, los orificios se agrandan y se contraen, los cabellos se meten en todas partes. No se sabe si este cuerpo es o no discapacitado, dónde está y qué hace. Desde la creación del sistema de la perspectiva, la cultura visual se ha basado en una distinción entre la realidad exterior y el interior del cuerpo, donde se realizan los juicios de percepción de la realidad. Este límite deja de parecer seguro en el extraño cuerpo de Hatoum. Judith Butler dice: «La existencia de un borde y un límite tenuemente mantenidos por las propuestas del control y la regulación social, es lo que constituye la división de los mundos "internos" y "externos" del sujeto» (Butler, 1990, pág. 133). Si durante siglos hemos intentado ver en las mentes de los artistas, ahora miramos en el interior de sus cuerpos y sólo descubrimos ausencias. El artista de *performances* Stelarc (Stelios Arcadiou), que se suspendió a sí mismo sobre el suelo utilizando cables enganchados a través de su piel (véase la figura 3.8), y que creó *performances* cibernéticas con un tercer «brazo» llamando *Handswriting* (1982) y *Elpsed Horizon/Enhanced Asummption* (1990), sostiene que «EL CUERPO ES OBSOLETO [...] Ya no tiene sentido observar el cuerpo como el *lugar* para la psique o lo social, sino que más bien es una estructura para ser dirigida y modificada» (Dery, 1996, pág. 160). Hasta el cuerpo se ha convertido en algo virtual.

Según recientes críticas feministas, el cuerpo virtual se ha transformado en el punto de partida de nuevas investigaciones de género, sexualidad e identidad. Donna Haraway ha dicho que todos los cuerpos

se están convirtiendo en cibernéticos, perdiendo la antigua creencia de que el humano era esencialmente diferente de los animales, por un lado, y de las máquinas, por el otro. Aquí existe peligro y oportunidad:

> Un mundo cibernético consiste en la imposición final de una red de control sobre el planeta, en una abstracción final expresada en Star Wars, el apocalipsis tras la lucha por defenderse, en la apropiación final de los cuerpos de las mujeres en una orgía bélica masculina. Desde otra perspectiva, un mundo cibernético podría consistir en realidades vividas socialmente y en masa, en las que las personas no se preocupan de su parentesco conjunto con animales y máquinas, ni tampoco por las identidades permanentemente parciales y los puntos de vista contradictorios.
>
> (Haraway, 1991, pág. 154)

Durante los últimos años, el argumento de Haraway ha sido principalmente utilizado para continuar con los debates sobre cibernéticos de

Figura 3.8. Imagen de Stelarc a través de la Red.

ficción como el personaje de *Terminator* protagonizado por Arnold Schwarzenegger y la interrelación entre el humano y la máquina. En cierto sentido, esta interrelación ha sido la historia preeminente de la modernidad desde el desarrollo de la cadena de montaje y su producto por antonomasia: el automóvil. Como destacó Charles Chaplin en el clásico *Tiempos modernos* (1936), los humanos se convierten en extensiones de las máquinas y viceversa, tanto cuando fabrican como cuando conducen los automóviles. El desarrollo de la electrónica y la miniaturización han hecho posible concebir la interrelación de los humanos y las máquinas en el cuerpo, como ya ocurre con las personas que llevan marcapasos o válvulas artificiales en el corazón.

Puede ser que el límite animal que, según Haraway, se diluye en el humano sea el escenario de desarrollos más radicales. En febrero de 1997, se anunció que un equipo de investigación escocés dirigido por el doctor Ian Wilmut había clonado con éxito una oveja, a la que llamaron Dolly. Este espectacular logro provocó la petición instantánea de que se prohibiera la clonación humana. Al día siguiente, el presidente Clinton designó un grupo de trabajo destinado a realizar valoraciones y dictaminar sobre el tema. Mientras, el equipo de Wilmut sigue progresando a través de la ingeniería genética y clonando corderos que tienen genes humanos en todas sus células. Si Dolly sólo es una gemela idéntica a su clon, estos corderos son algo más: no son ni borregos ni humanos, sino un híbrido. Durante milenios, los granjeros han producido híbridos por ensayo y error, pero estas intervenciones deliberadas bajo el microscopio parecen abrir claramente un nuevo terreno. Ya existen tomates creados por ingeniería genética, más tersos y duraderos, que están siendo estudiados por el Food and Drug Administration (Organismo para el Control de Alimentos y Medicamentos), mientras que en las tiendas de comestibles británicas ya se vende extracto concentrado de tomate creado mediante este mismo sistema. Los científicos han tratado de restar importancia a estos avances argumentando que no son más que pequeñas incorporaciones a procedimientos ya existentes. Aunque puede que esto sea cierto, todo parece haber cambiado en el plano conceptual. ¿Dónde se encuentra ahora el límite entre los humanos, los animales y los vegetales?

Esta pregunta evoca el modo en que se estableció en la cultura occidental de los siglos XVII y XVIII el propio concepto de lo humano. En

su estudio *El orden del discurso*, el filósofo Michel Foucault argumentaba que lo que ahora denominamos humanidades o ciencias humanas «aparecieron cuando el hombre se constituyó a sí mismo en la cultura occidental como el que debe ser concebido y el que debe ser conocido» (Foucault, 1970, pág. 345). Demostró que los nuevos conceptos de la vida creados en este período, como el principio de la biología, la riqueza como creadora de nuevas formas de producción y el lenguaje como clave para el conocimiento, se habían convertido en la base para el desarrollo de las humanidades. Al final de su libro, Foucault realizó su predicción más famosa y ridiculizada: «Si todas estas disposiciones desaparecen tal como aparecieron, si algún acontecimiento del que, por el momento, sólo podemos presentir la posibilidad de su existencia [...] hicieran que se desmoronaran, como así sucedió con los cimientos del pensamiento clásico a finales del siglo XVIII, entonces podemos apostar que el hombre desaparecerá, como una cara dibujada en la arena al borde del mar» (Foucault, 1970, pág. 387). Treinta años después de que Foucault escribiera estas palabras, puede que su apuesta se esté empezando a cumplir. El concepto clásico del trabajo como la base de la abundante producción que se mide con el dinero, ha desaparecido sumergiéndose en las complejidades electrónicas del mercado global, donde los que hacen la mayoría del dinero son las personas que compran, disuelven y venden sin producir nada. Con la invención de la clonación, ya no se puede decir que la base de la biología tiene lugar de forma natural en la vida, puesto que existen formas de vida que han sido creadas únicamente con la intervención humana. La última pierna tambaleante del trípode humano es, por tanto, la ciencia del lenguaje como principio unificador de las ciencias humanas, que tanta polémica ha generado durante las últimas tres décadas. Irónicamente, quienes reivindicaban con mayor energía la importancia de la teoría lingüística de la cultura, son los que ahora denuncian de forma más estridente el crecimiento de la cultura visual. Los lingüistas opinan que es la clave hacia la tradición humana, como señalaba Foucault: «El análisis lingüístico es más una percepción que una explicación, es decir, es constitutivo de su propio objeto» (Foucault, 1970, pág. 382). El peligro es que en una cultura visual, la humanidad puede encontrarse a sí misma en una «serena no-existencia» (pág. 386), incapaz incluso de elaborar el nuevo paradigma. Aunque tal crisis

parece muy poco probable, realmente existe una crisis localizada de las humanidades en el sistema universitario occidental. Además, no se resolverá fingiendo que no ha pasado nada. La cultura visual existe y es labor de los intelectuales buscar formas para representarla en un mundo donde la distinción humanista entre lo real y lo virtual ha desaparecido.

Siguiendo los distintos y coincidentes órdenes de representación visual en los períodos moderno y posmoderno, hemos descubierto que teníamos la necesidad final de volver a la cultura para completar el análisis. La cultura visual no conduce al divorcio unilateral de la visión del cuerpo, como han afirmado algunos en una fantástica globalización del ojo universal de la Ilustración. Tales acusaciones se comprenden mejor como críticas desplazadas del sistema disciplinario panóptico. Además, todo objetivo de la historia de lo visual nos guía inevitablemente hacia lo cultural, entendiendo que lo cultural es más un marco para plantear preguntas que una respuesta en sí mismo. Estas preguntas se centran más en el significado que se extrae de la experiencia sensorial, que en los procesos físicos de la visión. La cultura visual no es por tanto una colisión casual de dos términos de moda, sino una unión necesaria de las principales partes constituyentes de la vida moderna. En consecuencia, la segunda parte de este libro examina la dinámica de la cultura como un marco para las vicisitudes de lo visual.

Bibliografía

Adams, Paul C., «Television as a Gathering Place», *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 82, nº 1, 1992, págs. 117-135.

Anderson, Benedict, *Imagined Communities*, Londres, Verso, 1983 (trad. cast.: *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000).

Babbage, Charles, *Passages from the Life of a Philosopher* (1864), edición a cargo de Martin Campbell-Kelly, New Brunswick, Nueva Jersey, Rutgers University Press, 1994.

Balsamo, Anne, «On the Cutting Edge: Cosmetic Surgery and the Technological Production of the Gendered Body», *Camera Obscura*, nº 22, enero de 1992, págs. 207-229.

Barker, Chris, *Global Television: An Introduction*, Oxford, Blackwell, 1997.
Bassett, Caroline, «Virtually Gendered: Life in an On-Line World», en Ken Gelder y Sarah Thornton (comps.), *The Subcultures Reader*, Londres, Routledge, 1997.
Batchen, Geoffrey, «Spectres of Cyberspace», *Artlink*, vol. 16, nos 2 y 3, 1996.
—, *Burning With Desire*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1997.
Baudrillard, Jean, «The Precession of Simulacra», en Brian Wallis (comp.), *Art After Modernism: Rethinking Repression*, Nueva York, New Museum of Contemporary Art, 1984 (trad. cast.: *El arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, Tres Cantos, Akal, 2001).
Beller, Jonathan L., «Desiring the Involuntary: Machinic Assemblage and Transnationalism in Deleuze and *Robocop 2*», en Rob Wilson y Wimal Dissanayake (comps.), *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*, Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 1996.
Benjamin, Walter, *Illuminations*, Nueva York, Shocken, 1968 (trad. cast.: *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1990-1993).
Blume, Harvey, «Technology», *New York Times*, 30 de junio de 1997, pág. D6.
Bukatman, Scott, «The Artificial Infinite», en Lynne Cooke y Peter Wollen (comps.), *Visual Display: Culture Beyond Appearances*, Seattle, Washington, Bay Press, 1995.
Boyarin, Jonathan, *Storm from Paradise: The Politics of Jewish Memory*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1992.
Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge, 1990.
Caldwell, John Thornton, *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*, New Brunswick, Nueva Jersey, Rutgers University Press, 1995.
Charney, Leo y Vanessa R. Schwartz, *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, California, University of California Press, 1995.
Crow, Thomas, *Emulation: Making Artists for Revolutionary France*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1995.
Deleuze, Gilles, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, Minneapolis, University Minnesota Press, 1993 (trad. cast.: *El pliegue: Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989).
Dery, Mark, *Escape Velocity: Cyberculture at the End of the Century*, Nueva York, Grove, 1996.

Doane, Mary Ann, «Technology's Body: Cinematic Vision in Moderneity», *Differences*, vol. 5, nº 2, 1993.

Ellis, John, *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*, Londres, Methuen, 1982.

Foucault, Michel, *The Order of Things*, Londres, Tavistock, 1970 (trad. cast.: *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1999).

Friedberg, Anne, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley y Los Ángeles, California, University of California Press, 1993.

Gabriel, Teshome H. y Fabian Wagmister, «Notes on Weavin' Digital T(h)inkers at the Loom», *Social Identities*, vol. 3, nº 3, 1997.

Gibson, William, *Neuromancer*, Londres, HarperCollins Science Fiction and Fantasy, 1984 (trad. cast.: *Neuromante*, Barcelona, Minotauro, 1998).

Ginsburg, Faye, «Aboriginal Media and the Australian Imaginary», *Public Culture*, nº 5, 1993, págs. 557-578.

Grosz, Elizabeth, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

Haraway, Donna, *Simians, Cyborgs and Women*, Nueva York, Routledge, 1991 (trad. cast.: *Ciencia, cyborgs y mujeres*, Madrid, Cátedra, 1995).

Hirschhorn, Meredith, «Orlan: Artist in the Post-human Age of Mechanical Reincarnation: Body as Ready (to be re-) Made», en Griselda Pollock (comp.), *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, Londres, Routledge, 1996.

Johnson, Hilary y Nancy Rommelman, *The Real Real World*, Nueva York, MTV Books, 1995.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, «The Electronic Vernacular», en George E. Marcus (comp.), *Connected: Engagements With Media*, Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 1996.

Lindberg, David C., *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 1976.

Massa, Rainer Michael (comp.), *Pygmalion Photographé*, Ginebra, Musée d'Art et d'Histoire, 1985.

Michaels, Eric, «The Aboriginal Invention of Television in Central Australia 1982-86», en Peter d'Agostino y David Talfer (comps.), *Transmission: Towards a Post-Television Culture*, Londres, Sage, 1995.

Mitchell, William J., *City of Bits*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1995.

Morgan, Conway y Giuliano Zampi, *Virtual Architecture*, Nueva York, McGraw Hill, 1995.

Morley, David, *Television, Audiences and Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1992.

Penny, Simon, «Virtual Reality as the Completion of the Enlightenment Project», en Gretchen Bender y Timothy Druckrey (comps.), *Culture on the Brink: Ideologies of Technology*, Seattle, WA, Bay Press, 1994.

Sandoval, Chéla, «Re-entering Cyberspace: Sciences of Resistance», *Dispositio/n*, vol. XIX, nº 46, 1994, págs. 75-93.

Sawyer, Kathy, «Mars Robot Set to Explore Red Planet», *Washington Post*, 13 de julio de 1997.

Shapley, Deborah, «Now in Release: Internet, the Next Generation», *New York Times*, 27 de enero de 1997, págs. D1-D4.

Shohat, Ella y Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Londres, Routledge, 1994 (trad. cast.: *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós, 2001).

Sola, Edward, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres, Verso, 1989.

Stephenson, Neal, *Snowcrash*, Nueva York, Bantam, 1992 (trad. cast.: *Snow crash*, Barcelona, Gigamesh, 2000).

Stone, Allucquère Rosanne, *The War of Desire and Technology at the Close of the Alechanical Age*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1995.

Stratton, John, «Cyberspace and the Globalization of Culture», en N. Porter (comp.), *Internet Culture*, Nueva York, Routledge, 1997.

Victoria, Laura, «For a good time, click here», *The Web Magazine*, marzo de 1997, págs. 35-37.

Virilio, Paul, *The Vision Machine*, Bloomington, Indiana University Press, 1994 (trad. cast.: *La máquina de la visión*, Madrid, Cátedra, 1989).

Woolley, Benjamin, *Virtual Worlds*, Oxford, Blackwell, 1992 (trad. cast.: *El universo virtual*, Madrid, Acento Editorial, 1994).

Sitios de Internet

(Estos sitios estaban activos en el momento de imprimir este libro.)

Bodies© INCorporated: <http://www.bodiesinc.ucla.edu>

Independent Living, grupo de apoyo para autistas: <http://www.inlv.demon.nl>

Deafworld: noticias, información y canales de chat para sordos: <http://dww.deafworldweb.org> (interrumpido desde el 31 de enero de 2001)
Netnoir: <http://www.netnoir.com>
Keith Piper: sitio interactivo del artista: <http://www.iniva.org/piper>
Renaissance-Facial Cosmetic Surgery Center: <http://www.facial-cosmetics.com>
Stelarc: <http://www.stelarc.va.com.au>
Voice of the Shuttle: <http://vos.ucsb.edu>

SEGUNDA PARTE

Cultura

4

Transcultura: de Kongo al Congo

En un caluroso día de verano del año 1920, el poeta Langston Hughes iba en tren hacia México. Al atardecer, a las afueras de San Luis, el tren cruzaba el Mississippi y Hughes se puso a pensar en la importancia de los ríos en la historia afroamericana: «Entonces comencé a pensar en otros ríos de nuestro pasado: el Congo y el Níger y el Nilo en África; y me vino a la cabeza el pensamiento: "He conocido ríos"». En quince minutos, escribió en la parte trasera de un sobre el que quizá sea el más famoso de sus poemas:

> He conocido ríos:
> He conocido ríos antiguos como el mundo y más antiguos que la fluencia de sangre humana por las venas humanas.
> Mi espíritu se ha ahondado como los ríos.
> Me he bañado en el Eúfrates cuando las albas eran jóvenes.
> He armado mi cabaña cerca del Congo y me he arrullado el sueño.
>
> (Hughes, 1993, pág. 55)

La vista desde un tren en marcha fue una experiencia visual importante en la formación de la modernidad, pues abría la posibilidad de que la propia modernidad pudiera ser concebida como una imagen en movimiento. Hughes sitúa esta visión en un contexto diferente a la moderna narrativa lineal estándar de la historia que va hacia adelante. Su modernidad dispersiva sustituye el modelo de evolución lineal por el

río; reemplaza un único fluir del tiempo por lo que Walter Benjamin denominaba *Jetzeit*, es decir, «un pasado cargado con el tiempo del ahora». De este modo, los revolucionarios franceses se imaginaban a sí mismos como antiguos romanos para pensar en la impensable idea de un estado sin un rey, mientras que, recientemente, serbios y croatas han hecho referencia a acontecimientos que se remontan al siglo xv como si fueran temas de actualidad que todavía deben solucionarse. Como muestran estos ejemplos, *Jetzeit* no es algo progresivo o reaccionario en sí mismo, se trata simplemente de una comprensión diferente del paso del tiempo.

Por el contrario, la modernidad europea se veía a sí misma como el lógico producto final de una larga evolución lineal. Como señala George Stocking, los victorianos intentaron crear «una única escala cultural por la que los hombres pudieran trepar sin ayuda, desde las bestias salvajes hasta la civilización europea» (Stocking, 1987, pág. 177). Recurrir a la cultura como un marco para la explicación histórica es, por tanto, como se señalaba en la introducción, un paso peligroso pero inevitable. En el siglo xix y principios del siglo xx, la antropología creó un sistema visualizado de diferencia cultural cuyos efectos todavía siguen con nosotros mucho después de que su base «científica» haya sido desacreditada. Dependiente de un concepto de evolución que se mueve hacia adelante, esta antropología visual utilizaba la cultura para equiparar los diferenciales de tiempo y espacio: lo que equivale a decir que las naciones designadas como «occidentales» son y han sido interpretadas como modernas y aquellos países que son «no-occidentales» no son modernos (Shohat y Stam, 1994). Uno de los más claros ejemplos sobre esta creencia llegó con el diseño de los nuevos museos que se construyeron por toda Europa en esa época, a menudo con el apoyo estatal. Comenzando con el diseño del Altes Museum en Berlín (1822-1830) que realizó Karl-Friedrich, todas estas instituciones empezaron a realizar exposiciones de las épocas más tempranas y progresaron hacia el presente. El visitante era guiado por salas organizadas según países y épocas, expresando la opinión de que cada época tenía su espíritu particular, denominado *Zeitgeist* o espíritu de los tiempos por el filósofo Hegel. Esta noción lineal del paso del tiempo, empaquetada en diferentes espacios nacionales, había llegado a parecer tan natural que puede resultar difí-

cil conceptuar lo que hubiera significado abandonarla. En consecuencia, como advertía Foucault, ya no es «posible ignorar la fatal intersección del tiempo con el espacio» (Foucault, 1986, pág, 22). El trabajo con diferentes materiales visuales en un marco cultural significa descubrir nuevas formas de intersección de lo visual con el tiempo y el espacio.

El concepto antropológico de cultura dependía de una clara distinción establecida entre «su» cultura y «nuestra» civilización. Fue labor de los antropólogos investigar y descubrir las formas completamente diferentes según las cuales se organizaban las culturas. Las razones de este trabajo podrían ser más o menos explícitamente racistas, pero siempre dependían de esta diferenciación espacial y temporal: allí, viven de una forma diferente a la nuestra, que equivale a retroceder en el tiempo. James Clifford ha denominado a esta estructura interpretativa el «sistema arte-cultura», en el que la situación del arte occidental depende de su distinción de la cultura no-occidental. Ambos también se diferencian de sus negativos, como las reproducciones comerciales en el caso del arte. Si los objetos no-occidentales son lo suficientemente admirados, como los bronces de Benín o los jarrones Ming, entonces pueden ser transferidos al lado del «arte» sin perturbar el sistema. Más aún: Clifford sugiere que es posible que el arte se desplace hacia la cultura, como sucedió en el parisiense Musée d'Orsay, donde el arte impresionista se organizó de acuerdo con «el panorama del "período" históricocultural» (Clifford, 1988). Tanto las perspectivas actuales, como los monumentos de la cultura elitista y los datos antropológicos apuntan hacia una dirección diferente, hacia una cultura visual moderna que siempre es una mezcla de culturas y un híbrido, es decir, transcultural.

En este capítulo, quiero indicar que los estudios sobre la cultura visual deberían utilizar la cultura en el sentido dinámico y fluido sugerido por Langston Hughes, en lugar de hacerlo usando el tradicional sentido antropológico. Este concepto es lo que el crítico cubano Fernando Ortiz denominó «transcultura», lo que implica no «la simple adquisición de otra cultura, que es lo que realmente significa el término inglés *acculturation*, sino el proceso también necesario que supone la pérdida o desarraigo de una cultura anterior, que podría definirse como desculturización. Además, conlleva la idea de la consecuente creación de un nuevo

fenómeno cultural, que podría denominarse neoculturización» (Ortiz, 1947, pág. 103). La transculturización es, por tanto, un proceso de tres fases que implica la adquisición de determinados aspectos de una nueva cultura, la pérdida de algunos viejos aspectos y la resolución de estos fragmentos viejos y nuevos en un cuerpo coherente, que puede ser más o menos completo. Aunque este proceso parece típicamente «posmoderno», deberíamos recordar que Ortiz escribió en el año 1940. Dada la naturaleza de la transculturización, no es algo que se haga de una sola vez y utilizando toda la experiencia, sino que es un proceso renovado por cada generación actuando de un modo determinado. La diferencia existente a finales del siglo xx es que aquellos lugares que anteriormente se consideraba que estaban en el centro cultural, también están experimentando el proceso a través de la transculturización. Según comentarios de Antonio Benítez-Rojo, la transcultura «nos lleva hacia lo que yace en el corazón del análisis posmoderno [...]: un cuestionamiento del concepto de "unidad" y también un desmantelamiento o más bien la supresión de la máscara del mecanismo que conocemos como la "oposición binaria"» (Benítez-Rojo, 1996, pág. 154). Más que continuar trabajando en las oposiciones modernas entre la cultura y cualquier arte o civilización, la transcultura ofrece un modo de analizar la híbrida, escrita con guión y sincrética diáspora global en la que vivimos.

El artista cubano contemporáneo José Bedia, que ha trabajado en Cuba, México y Estados Unidos, ha descrito de qué modo esta experiencia ha afectado a su trabajo: «Intento producir en mí de un modo similar e invertido el proceso —transcultural, por llamarlo de algún modo— que normalmente tiene lugar en el corazón de muchas culturas autóctonas. Soy un hombre con un origen "occidental" que, a través de un sistema voluntario y premeditado, se esfuerza por acercarse a estas culturas y experimentarlas de una forma igualmente transcultural» (Mesquita, 1993, pág. 9). Aunque consta de un gran rigor teórico, el trabajo de Bedia también goza de un gran sentido del humor. En su obra *The Little Revenge From the Periphery* (La pequeña venganza desde la periferia [1993]), una pista por la que transitan aviones y rostros humanos circula alrededor de un grabado central en el que se lee el título en inglés. Bedia reconoce la gran importancia del transporte aéreo a la hora de ampliar en gran medida el mundo transcultural, sin embargo, se con-

centra en el pasado. En el grabado, que muestra la clasificación de las razas del siglo XIX, coloca a un indio americano, un africano, un asiático y un simio girando alrededor de la figura de un macho blanco. La pequeña venganza del título procede del hecho de que la figura del blanco se complementa con flechas y un hacha de piedra, herramientas que evocan deliberadamente la tensión entre la presumible modernidad del centro y su antónimo: la periferia primitiva. Bedia reconoce que las categorías raciales siguen colocando a las personas no-blancas en el pasado, en relación con el euroamericano posmoderno. Su estrategia trata de poner de manifiesto estas suposiciones con humor y a la vez crear un nuevo mapa de culturas en el espacio y el tiempo que no gire en torno al hombre blanco. Por transcultura entendemos la experiencia de la periferia sobre varios siglos pasados que ahora ha sido devuelta al remitente, ofreciendo un nuevo concepto de la propia cultura como, según Benítez-Rojo, algo «que no tiene principio o final y se transforma continuamente, dado que siempre busca un modo de expresar lo que no puede conseguir expresar» (Benítez-Rojo, 1996, pág. 20). Al escribir sobre el arte de Bedia, Ivo Mesquita describe cómo el trabajo de la transcultura «se parece al de un viajero que, al atravesar diferentes paisajes, describe los caminos, señala las travesías, funda los monumentos, fija los límites de un determinado territorio» (Mesquita, 1993, pág. 19). Esta descripción nos recuerda de forma inevitable los relatos de los viajes coloniales del siglo XIX que presentaban los territorios colonizados como espacios en blanco que aguardaban la llegada de los europeos para convertirse en lugares. Así, exponiendo la historia de forma coherente y preguntando de qué modo se puede distinguir el visualismo del presente del perteneciente al pasado, la cultura visual puede desempeñar un papel al redefinir la cultura como una experiencia de la transcultura que cambia constantemente, es permeable y mira hacia adelante, y no como una herencia del pasado claramente definible.

Inventando el corazón de las tinieblas

Para los antropólogos evolucionistas como Hughes, existía un lugar de una importancia particular: el Congo. Lejos de ser el mítico origen de lo

primitivo, el Congo era, de hecho, un *locus* clave de transcultura desde el siglo xv. Mientras para Hughes el Congo era una de los emplazamientos de su memoria diaspórica, los esclavos europeos y los colonizadores transformaban la civilización centroafricana de Kongo, integrada por los bakongo, en el Congo: el nivel cero del moderno espacio-tiempo. Antropólogos y eugenésicos opinaban que el Congo era el lugar más primitivo de África, el Continente Negro abandonado por el progreso. Como tal, el Congo servía de sostén o base para la escala evolutiva que preparaba el camino hacia Occidente. Como corazón del «África más recóndita», se suponía que el Congo debía personificar la distinción binaria entre el Occidente civilizado y su «otro» primitivo. El Congo se hizo famoso para los occidentales después de que Henry Morton Stanley (conocido por «Dr. Livingstone, supongo») publicara un memorable relato de su viaje desde el este de África hasta la costa atlántica bajando por el río Congo, titulado *Through the Dark Continent* (1878). Stanley ayudó a la monarquía belga a establecer una amplia colonia que, sin embargo, se centró por completo alrededor del propio río.

La centralidad del conflicto entre lo moderno y lo primitivo en campos tan variados como la cultura política moderna, la ciencia de la raza, la antropología y el arte moderno sugiere que, lejos de ser un lugar irrelevante en la periferia de la historia cultural, Kongo era esencial para desarrollar la historia de la modernidad. Fue y sigue siendo un ejemplo espectacular del poder de la tranculturización para crear y destruir a la vez. Su peculiar reputación de ser el mismo origen de lo primitivo, lo convirtió en un emplazamiento fundamental para la constitución de los conceptos occidentales de modernidad que están en continua tensión con lo primitivo y el primitivismo. Son varios los factores que hacen del Congo un lugar de particular interés para la cultura visual. El Congo fue un punto clave en lo que se denominó el Atlántico Negro, creado en un principio por el triángulo atlántico de la esclavitud, pero ahora considerado por los eruditos de la diáspora africana como «un medio para reexaminar los problemas de nacionalidad, ubicación, identidad y memoria histórica» (Gilroy, 1993, pág. 16). Como recuerda el poema de Hughes, un alto porcentaje de los africanos que fueron esclavizados desde el siglo xvi hasta el xix procedían de Kongo. Como resultado de ello, los esclavos recreaban las costumbres de este

país en el continente americano, aportando muchas palabras como «jazz» a la lengua inglesa y desempeñando un importante papel en la religión de los santeros, practicada normalmente en el Caribe y cada vez más en Estados Unidos. En segundo lugar, el Congo fue la cuna de los estudios americanos, el hogar de los estudios culturales en la academia americana. Además fue en el Congo donde Perry Miller, que fundaría la disciplina de estudios americanos, experimentó lo que él llamó una epifanía mientras descargaba barriles de petróleo de un buque cisterna. De repente, vio «la necesidad imperiosa de hablar de mi América al siglo xx» en «la jungla de África central» (Kaplan y Pease, 1993, pág. 3). Lo que Miller vio como el inmenso vacío de África, se presentaba a modo de pizarra en blanco en la que él podía contemplar claramente su visión de América. La escala evolucionista creada en el siglo xix para explicar la superioridad de la civilización occidental, irónicamente preparó el terreno para el éxito de los estudios culturales, cuya intención confesada es la de refutar estas creencias reaccionarias. En tercer lugar, el Congo fue escenario de parte de la más atroz violencia colonial y de la resistencia al colonialismo por principios, tanto por parte de los africanos como de los europeos. Esta historia, que se trata en este capítulo y en el siguiente, convierte al Congo en un lugar fundamental para la definición del proyecto colonial, que creó una nueva realidad cotidiana tanto en las colonias como en las naciones colonizadoras. Con la obtención de la independencia en la década de los sesenta, se puso en marcha una nueva ronda de transculturización, que sigue teniendo lugar con el derrocamiento de Mobuto Sese Seko en el Zaire y la reinstitución de la República Democrática del Congo por parte de Laurent Kabila, en 1997. Sin embargo, el hecho de que me centre en el Congo en este y los siguientes capítulos no tiene como fin dar a entender que sólo el Congo (y no, por ejemplo, América Latina o el este de Asia) representa la transculturización de la modernidad, sino destacar que es uno de los lugares importantes de este proceso. Hablaré sólo de él en favor de la coherencia y la continuidad, rasgos que pueden perderse en un relato global. Además, pienso que es importante destacar que África también ha tenido un papel que desempeñar en la modernidad, desde los primeros contactos entre europeos y africanos y a pesar de su continua caracterización en términos de «Continente Negro», que fue ampliamente evidenciada por

los medios de comunicación que cubrieron la visita a África del presidente Clinton en 1998.

La construcción del Congo como el lugar más importante del espacio-tiempo, formaba parte de la reorientación de la economía política europea, que pasó de la esclavitud al colonialismo, y desembocó en una nueva versión de la memoria histórica y popular. En apenas unas décadas, los europeos parecían dispuestos a olvidar todo lo que habían aprendido en África desde el siglo xv. Según palabras de Ortiz, desculturizaron Kongo para culturizarse a sí mismos y a los africanos en la nueva entidad que habían creado y denominado Congo. Esta pérdida de conocimiento implicaba convertir en un espacio vacío lo que había sido un lugar, ya que eso favorecía la misión civilizadora del colonialismo. El filósofo Ernest Renan, cuyas teorías raciales fueron fundamentales para la consolidación de la Tercera República Francesa (1870-1940), se mostró directamente a favor de la amnesia como estrategia política. En una conferencia pronunciada en 1882, y titulada «¿Qué es una nación?», afirmó de forma desafortunada que: «El olvido, yo incluso llegaría a decir que se trata de un error histórico, es un factor fundamental en la creación de una nación» (Renan, 1990, pág. 11). La fundación de las naciones imperiales de finales del siglo xix implicaba que había que olvidar al África del período Atlántico de la esclavitud y reinventarla como un lugar salvaje que no había sido tocado. Los mapas de principios de la era moderna muestran un conocimiento detallado de la geografía africana y de los topónimos, y las colecciones de viajes publicadas en el siglo xviii ofrecían al lector amplia información sobre los principales pueblos africanos. A mediados del siglo xix los europeos dejaron este conocimiento a un lado, y en su lugar crearon el mito del continente negro, un lugar salvaje cuyas costumbres eran desconocidas y bárbaras. Según el capitán Camille Coquilhat, que era uno de los diputados de Stanley y el último miembro de la Comisión del distrito de Balanga en el Estado Libre del Congo, en este país era mucho más fácil conseguir el progreso comercial que la civilización:

> Las gentes del Alto Congo, entregadas al canibalismo, a los sacrificios humanos, a los castigos con veneno, al fetichismo, al saqueo, a la esclavitud, a la poligamia, a la poliandria y privadas de toda unidad de go-

> bierno, ciencia, literatura y medicina, son civilizadamente menos avanzadas que la civilización de los celtas varios siglos antes de Cristo. De repente, sin ninguna transición, vieron aparecer los barcos de vapor europeos del siglo XIX en sus salvajes vías fluviales. Pero el progreso no avanzará precipitadamente en el orden moral.
>
> (Coquilhat, 1888, pág. 483)

Era labor de los europeos conducir a la madurez a los «niños» africanos; algo que en Occidente había llevado dos mil años. Al mismo tiempo que las gentes de la diáspora africana descubrían lo que W. E. B. Dubois denominó su «doble conciencia» como africanos y residentes en las naciones de su diáspora, los europeos reinventaban África como un páramo primitivo. Según esta geografía cultural, África tenía que volver a ser trazada en los mapas por antropólogos, exploradores y fotógrafos cuyos esfuerzos combinados por describir el primitivismo africano introducirían de nuevo la modernidad. Así, Picasso utilizaría motivos derivados de la escultura dan en su famoso cuadro cubista *Les Demoisselles d'Avignon* (1905).

Los mapas del Congo del siglo XIX mostraban un espacio blanco cuadriculado, atravesado únicamente por el complicado flujo del Congo y sus afluentes (véase la figura 4.1). Los europeos consideraban que el Congo todavía tenía que convertirse en un lugar y que no era más que una serie de paradas a lo largo del cauce fluvial. Quizá fuera la visión de estos mapas, a los que llamaba «los espacios en blanco de la tierra» la que impulsara al novelista Joseph Conrad a emprender su viaje al Congo, que luego llevó a la ficción en su novela *El corazón de las tinieblas* (1899). Los fotógrafos, como el belga Emile Torday, dedicaron miles de fotografías a la imposible labor de captar y representar el río Congo, que desafiaba la fotografía con su gran tamaño (véase la figura 4.2). El propio río era completamente ajeno a los europeos, como puede observarse en esta valoración típica y ampliamente citada que realizó Count Pourtalès en 1888:

> Te envuelve una atmósfera pesada que el calor que encierra el toldo de nuestro pequeño barco hace todavía más opresiva. En el río, dos o tres is-

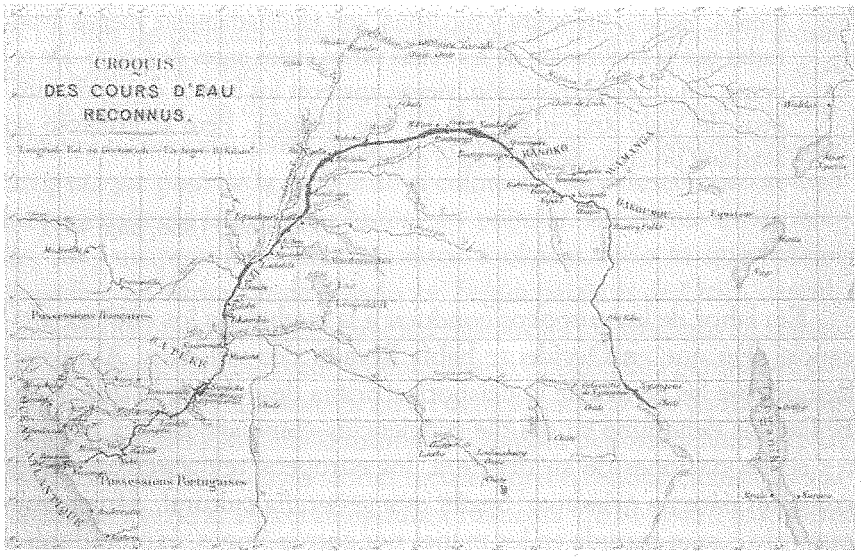

Figura 4.1. Camille Coquilhat, «Mapa del río Congo» de *Sur le Haut Congo*, París, 1888.

las rocosas sin ninguna vegetación, exceptuando los troncos de dos o tres árboles muertos, que empujan una rama desnuda hacia el cielo, como si hubiera sido torturada con el sufrimiento y la desesperación. En la orilla hay monstruosos cocodrilos y, ocasionalmente, en la sombra de una roca, la silueta de un negro acurrucado e inmóvil, que mira nuestro barco sin hacer ningún movimiento, como si estuviera petrificado. Sobre todo esto se expande algo indefinible y misterioso que caracteriza a África.

El europeo no está acostumbrado a ver un río inmenso sin embarcaciones ni habitantes en sus orillas. Aquí no hay nada excepto el ruido de los remolinos producidos por una corriente tan poderosa que, en algunos lugares, nuestro barco parece incapaz de avanzar. [...] Sin embargo, este lúgubre espectáculo, este silencio, esta inmovilidad, resultan sorprendentemente austeros y grandiosos.

(Coquilhat, 1888, pág. 35)

Los europeos, que estaban acostumbrados al moderno espectáculo de la circulación, ya fuese de productos, de personas o de tráfico, consideraban que el río Congo era un espectáculo de primitivismo casi imposible de visualizar.

Figura 4.2. Herbert Lang, «Bandadas de pájaros en el río Congo», hacia 1910. American Museum of Natural History.

Mientras que el río Congo definía el Congo para los europeos, las gentes de Kongo veían el agua como la línea divisoria entre este mundo y el de los espíritus y la muerte. La visión del mundo de Kongo no podía ser más diferente de las creencias europeas en progreso y evolución lineal. Estaba condensada en lo que se había denominado cosmograma, un cruce de dos líneas de intersección en un círculo que formaba cuatro partes que representaban «un ideal que equilibraba la vitalidad del mundo de la vida con el estado visionario del mundo de la muerte» (Thompson, 1983, pág. 106). La mitad superior del cosmograma representaba el mundo de los vivos y la inferior el de los muertos. La vida se concebía como un círculo en el que los individuos pasaban de la tierra de la vida a la de la muerte y viceversa, mientras que la comunidad entendida como un todo estaba constantemente comprometida con los espíritus de la muerte. Entre medio estaba el agua del río y el mar. Del mismo modo en que Hughes concebía el río como el lugar de la memoria de la diáspora, las gentes de Kongo lo veían como un lugar de compleja conexión entre el pasado y el presente. Los europeos estaban convencidos de que la eliminación de tales creencias era un paso fundamental a la hora de convertir el primitivismo de Kongo en la civilización moderna y urbana del Congo, en la que el río sería una vía fluvial para el transporte de artículos y una avenida principal de la colonización.

Los personajes como Stanley y Conrad, que viajaron por el Congo a principios del siglo xx, se definían a sí mismos como los primeros europeos que habían pisado la región, aventurándose en un territorio completamente desconocido. Cuando en 1902, el Musée du Congo de Bélgica comenzó a publicar sus propiedades, el primer volumen constaba de un prólogo de una simple frase: «Hace veinte años, el Congo era un

desconocido» (Notas, 1902, pág.1). En realidad, los navegantes portugueses llegaron a Kongo por primera vez en 1483, y los misioneros católicos iniciarían dos siglos de esfuerzo dedicados a la conversión. El rey de Kongo, Alfonso I Mvemba Nzinga (1506-1543), no sólo aprendió portugués, sino que recopiló análisis eruditos sobre textos religiosos y mandó a algunos de sus parientes a Portugal, donde uno de ellos se convirtió en obispo. Este primer intercambio transcultural se olvidó con el aumento de la esclavitud del Atlántico en el siglo XVII, que destruyó las estructuras políticas de Kongo. Cientos de miles de habitantes de Kongo fueron expatriados a la fuerza y luego esclavizados, y muchos más murieron a consecuencia de las actividades que les obligaban a desempeñar en su condición de esclavos. La monarquía centralizada dio paso a un sistema de clanes matrilineales, cuyos jefes ascendían o caían según la relación que tenían con los esclavos. No resulta sorprendente que el cristianismo «disminuyera hasta casi desparecer, hasta que los misioneros protestantes comenzaron a llegar en la década de los setenta del siglo XIX», pero los lazos comerciales continuaron incluso después del fin del comercio de esclavos (MacGaffey, 1993, pág. 31). Más tarde, los antropólogos llegaron a la conclusión de que los africanos «evolucionaban» de las tribus a los reinos y, sin embargo, lo cierto era exactamente lo contrario: los europeos destruyeron el reino de Kongo y crearon las tribus del Congo como parte de su política consistente en dividir y gobernar. Así lo destacó el historiador Wyatt MacGaffey: «En Kongo, un enclave donde esperaríamos encontrar tribus, si tales cosas existen, encontramos en su lugar un constante cambio de identidades» (MacGaffey, 1995, pág. 1035). Aquí, el proceso de desculturización tomó la forma más violenta que podamos imaginar, obligando a los habitantes de Kongo a adoptar nuevas realidades políticas y crear nuevas prácticas culturales que abarcaban la religión, el arte y la medicina. Mientras los europeos intentaban inventar el hogar de la «cultura primitiva» en el Congo, los objetos cotidianos, la escultura africana y la fotografía europea atestiguan que la región continúa evolucionando de un modo transcultural. Los europeos crearon un archivo de lo que ellos veían como el mismo origen de lo primitivo, que a menudo contradice sus propios textos. Los objetos creados por las gentes de Kongo eran, en el sentido occidental, realistas y abstractos. Resistían a los colonos y se adaptaban

a ellos. Su influencia se remonta al Kongo cristianizado del siglo xv y llega hasta el París posmoderno.

La operación colonial del Congo comenzó de verdad después de que la Conferencia de Berlín de 1855 asignase la región al rey belga Leopoldo II. Mediante esta arbitraria acción divisoria, los europeos reinventaron África como la imagen de su propio equilibrio y poder. El éxito imperial en África se convirtió en una medida fundamental de prestigio e influencia nacional para todos los países implicados. En este sentido, el filósofo africano contemporáneo V. Y. Mudimbe sugirió que la misma idea de África es occidental, puesto que sólo a los europeos se les podía ocurrir la idea de sentarse en torno a una mesa para repartirse entre ellos todo un continente. El Estado Libre del Congo, pues así se le conocía aunque resulte bastante irónico, se creó partiendo de una amplia región de África Central equivalente en tamaño a la Europa occidental. No era más que un feudo de la monarquía belga, que era capaz de transformar su país en un importante poder colonial de un plumazo. Hacia 1895 se encontraba, sin embargo, al borde de la bancarrota, pero el descubrimiento de caucho la convirtió en una de las más provechosas empresas coloniales. La espectacular expansión comercial europea en el Congo posibilitó que los antropólogos y los expertos en historia natural llegaran al interior del país con facilidad. Los antropólogos quedaron fascinados por los llamados «pigmeos» o gentes de las selvas de Mbuti, mientras que los naturalistas esperaban realizar descubrimientos sorprendentes. En 1901, Sir Harry Johnston vio cumplido su sueño al convertirse en el primer europeo que observó el hasta la fecha desconocido okapi. Posteriormente, todos los importantes museos de historia natural organizaron expediciones a la región para poder conseguir sus propios especímenes y quizá descubrir otras especies desconocidas. Sin embargo, los violentos excesos de las autoridades belgas por sacar el máximo provecho al Congo para el uso personal del rey Leopoldo, fueron tales que provocaron un escándalo incluso en el momento álgido del imperialismo. Los informes sobre viajes e historia natural de la región mostraban posturas a favor o en contra del régimen colonial, hasta que en 1904 se publicó un informe del cónsul británico Roger Casement que provocó un escándalo internacional al evidenciar la violencia y el ejercicio arbitrario de la autoridad en el Congo. Joseph

Conrad escribió a Casement felicitándolo por su informe, destacando que «es algo extraordinario que la conciencia europea, que hace setenta años abolió el comercio de esclavos por motivos humanitarios, tolere el estado actual del Congo. Es como si el reloj de la moral se hubiera retrasado» (Pakenham, 1991, pág. 656). Así, el escritor anglopolaco resaltó al diplomático angloirlandés el ejercicio de amnesia (trans)cultural que los propios británicos se conformaban con ignorar.

El resultado de esta combinación de antropología, historia natural y escándalo político fue una importante cantidad de fotografías y relatos de viajes, así como la apropiación del arte africano y del material cultural. Todo ello obsequia al historiador con una inhabitual cantidad de elementos con los que analizar el Congo colonial. Es más: la naturaleza casi por completo textual de la reinvención del Congo por parte de los europeos en la década de los setenta del siglo XIX, dio paso a una representación visual del corazón de las tinieblas. Esta revisualización fue posible principalmente gracias a los avances en la fotografía utilizando placas secas, durante la década de los ochenta del mismo siglo, lo que permitió a los aficionados a la fotografía tomar instantáneas incluso en los viajes largos. Se trataba de intentar negar los excesos del colonialismo presentándolo como una misión civilizadora. Lo que Conrad denominó el «umbral de la invisibilidad» fue el tema de numerosas representaciones visuales, como el primer peldaño de la escala cultural construida por la ciencia europea, que condujo a Europa occidental hacia una alta posición. La fotografía era un instrumento clave a la hora de visualizar las posesiones coloniales y demostrar la superioridad occidental sobre el pueblo colonizado. Al consolidado control de los europeos en África le siguió un flujo casi interminable de «aventureros» y «exploradores», la mayoría de los cuales se caracterizaba por sentir la necesidad de publicar un relato sobre su viaje. En estos relatos la resistencia al colonialismo se vuelve a interpretar como un salvajismo.

Los viajeros europeos se felicitaban a sí mismos por sobrevivir a los rigores de lo que Adolphus Friedrich, duque de Mecklenberg, denominaba «este oscuro rincón del mundo» (Friedrich, 1913, pág. 3). De hecho, el régimen colonial facilitaba los viajes de los europeos adinerados y creó lo que podría llamarse un Congo virtual que los visitantes pudieran experimentar, fotografiar y narrar de regreso a casa. Por ejemplo,

Friedrich cuenta su visita en un mismo día a una compañía teatral, a un hipódromo y a una regata. No cabe duda de que estas recreaciones de la civilización europea resultaban tan aburridas en África como lo hubiesen sido en Baviera. Sin embargo, permitieron a los visitantes europeos acceder a los puertos, como Mombasa, lo que, en cierto modo, les recordaba su «hogar» al tiempo que entraban en contacto con la cultura africana, dando lugar así a una aculturización. De ahí, el viaje siempre proseguía hacia el interior. Las autoridades belgas establecieron líneas de ferrocarril en el Congo y también el transporte mediante buques de vapor, lo que permitía que los visitantes se internaran en la «maleza» rápidamente. Albert Lloyd, un misionero británico, fotografió la llegada de uno de estos vapores a Avakubi, con la intención de mostrar la lejanía del lugar. En realidad se ve a una gran multitud de africanos que espera tranquilamente el vapor; algunos de ellos llevan mercancías y otros ofrecen sus servicios como porteadores (figura 4.3). Ningún europeo cargaba con su equipaje, sino que lo hacían los africanos acarreando grandes fardos de entre cincuenta y sesenta libras por persona. De este modo, se

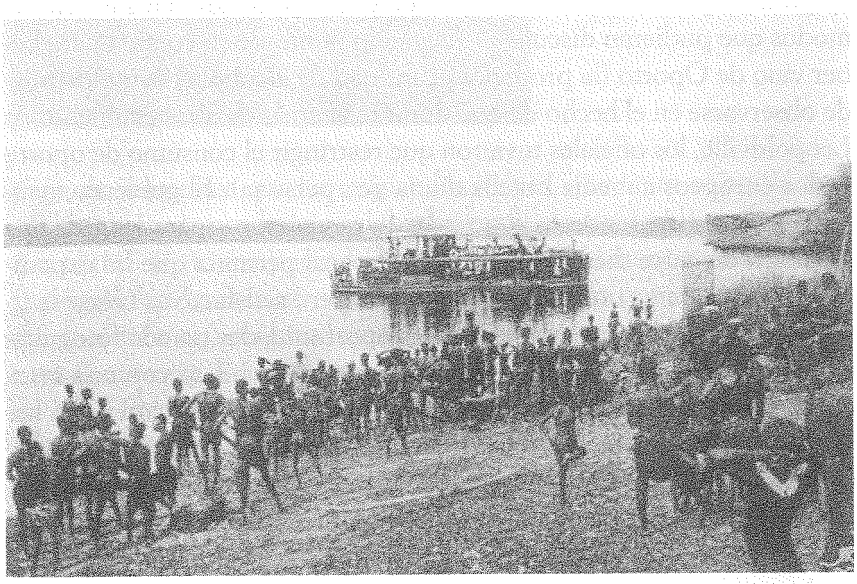

Figura 4.3. Albert Lloyd, «Llegada del vapor», de *In Dwarf Land and Cannibal Country*, Londres, 1899.

Figura 4.4. Adolphus Frederick, «Pueblo-posada en el Congo», de *In the Heart of Africa*, Londres, 1910.

aseguraba que los exploradores británicos y alemanes viajaran tan cómodos que pudieran discutir el adecuado punto de su comida para beber vino de Oporto (la prodigiosa cantidad de alcohol consumida puede observarse en el hecho de que durante la crisis de abastecimiento en Leopoldville, los oficiales tuvieron que restringir el consumo de oporto de los europeos a media botella diaria por persona). El gobierno mantenía una red de senderos y posadas para viajeros separados por una distancia de entre diez y veinte millas, lo cual permitía que las expediciones avanzaran a una marcha moderada pero satisfactoria (véase la figura 4.4). También creaban evidentes oportunidades para la fotografía que pocos desperdiciaban. Friedrich ilustraba su relato con una fotografía titulada «Un claro en la selva virgen», en demostración de su habilidad para enfrentarse a los elementos africanos (véase la figura 4.5). En su lugar, el fotógrafo muestra con claridad un sendero bien marcado por el que caminar entre la maleza. El mantenimiento de estos senderos era bastante bueno, puesto que en 1911 una tal Marguerite Roby pudo recorrer en su bicicleta la mayor parte del Congo (véase la figura 4.6). Este trabajo era realizado por los congoleños para satisfacer el

Figura 4.5. Adolphus Frederick, «Un claro en la selva virgen», de *In the Heart of Africa*, Londres, 1910.

pago de impuestos que les exigían los belgas, que tanto se podía realizar a cambio de productos coloniales como el marfil y el caucho, como con el trabajo no remunerado. Los oriundos del lugar también estaban encargados del suministro de agua y comida a las posadas. El cuidado que mostraba el Gobierno hacia el viajero europeo era bien considerado, pues la mayoría de los relatos de viajes apoyaban al Gobierno en contra de los reformistas. En dichos libros, las fotografías se tomaban como prueba de autenticidad del relato del viajero. Aunque sin duda esas instantáneas reflejaban las experiencias de los viajeros, dichas experiencias habían sido cuidadosamente preparadas por la administración colonial especialmente para ellos.

La mayoría de los viajeros europeos opinaba que la resistencia africana se encontraba sólo de forma simbólica en la resistencia a la foto-

Figura 4.6. Marguerite Roby, «Dejando Elizabethville», de *My Adventures in the Congo*, Londres, 1910.

grafía. Sus libros están llenos de imágenes de africanos que permitían ser fotografiados porque no tenían elección, pero accedían negándose a posar o sonreír. Para los europeos esta falta de cooperación sólo podía explicarse como un miedo supersticioso a las cámaras, y no como la conciencia de que la tecnología militar occidental contribuía a forzar ese consentimiento. En un relato típico publicado en 1892, M. French-Sheldon, la autollamada «Bebe Bwana» afirmaba sencillamente que «el temor que los nativos tienen a ser fotografiados hace que sea más difícil sacarles buenos retratos. Una vez, y sólo una vez, me puse con mi cámara frente a un grupo de nativos que eran conscientes de ello y utilicé el truco del fotógrafo para llamar su atención: "Mirad aquí y veréis volar a un pajarito". El resultado justifica el engaño. Sus fisonomías bondadosas y sonrientes reflejan cualquier cosa menos brutalidad o salvajismo» (French-Sheldon, 1892, pág. 414). La confianza que French-

Sheldon tenía en sí misma y el hecho de que se considerara superior a los nativos era tal que fue incapaz de ver la mofa en el rostro de esos sujetos, que eran completamente conscientes de lo que estaba haciendo. Estas historias se repetían con tanta frecuencia que entraron a formar parte del mito occidental sobre su superioridad técnica y, por tanto, moral.

Lo que sí olvidaban por propia conveniencia es que tales miedos tenían su origen en Europa. El novelista francés Honoré de Balzac, cuyo trabajo se centraba en la descripción de la sociedad moderna, en un principio se negó a ser fotografiado por temor a que la cámara le robara una parte o capa de su alma. El fotógrafo Nadar recordaba que Balzac «llegó a la conclusión de que cada vez que alguien se sacaba una fotografía, una de las capas espectrales salía de su cuerpo y pasaba a formar parte de la instantánea. Las repetidas exposiciones conducían a la pérdida inevitable de las subsiguientes capas fantasmales, es decir, de la misma esencia de la vida». Más tarde, Nadar consiguió persuadir a Balzac de que se dejara fotografiar en un estilo espectacularmente romántico, al tiempo que la fotografía pronto se convirtió en algo natural y normal que formaba parte de la sociedad occidental. Los europeos ignoraron la distancia existente entre el miedo de Balzac a la cámara y el miedo de los africanos; olvidaron una versión de África y se inventaron otra.

Los antropólogos no eran mucho más perspicaces describiendo la sociedad humana de Kongo. Friedrich informaba sobre lo que él describía como «un caníbal de las montañas fronterizas del Estado del Congo». La prueba de que este hombre era un caníbal se basaba en su afilada dentadura que muestra convenientemente a la cámara. Esta tradición decorativa hizo que muchos individuos pertenecientes a la tribu de los mbuti fueran descritos como caníbales. En 1906, uno de estos hombres llamado Ota Benga fue mostrado como un objeto de exposición en el Bronx Zoo de la ciudad de Nueva York. El canibalismo se utilizó durante mucho tiempo para justificar la colonización. En el siglo XVII, por ejemplo, los británicos acusaban de canibalismo a los irlandeses, mientras que los hindúes pensaban que lo eran los cristianos, pues proclamaban la Eucaristía como el cuerpo de Cristo. El canibalismo, entendido como el hecho de comer carne humana, no ha sido más que

una ideología que ha permitido justificar la expansión europea.[1] Los colonizadores afirmaron que la práctica extendida de la antropofagia desapareció tan pronto como ellos controlaron el poder, atribuyéndose el mérito de haber eliminado algo que nunca existió.

Tampoco pudo encontrarse ningún humano que fuera el equivalente del okapi, es decir, una deseada y exótica variante de la definición europea de humano que pudiera satisfacer su concepto de superioridad física. Lo mejor que se pudo hacer fue identificar a los mbuti como los «pigmeos», un pueblo que supuestamente destacaba por su corta estatura y su conducta tendente a una vida recluida. Un escritor inglés, A. F. R. Wollaston, que participó en la expedición a la región de Kongo del British Museum (de Historia Natural) en los años 1905 y 1906, pasó directamente de hablar sobre el okapi a hacerlo sobre los pigmeos: «que puede trepar como una ardilla y moverse entre la frondosidad de la jungla sin mover una ramita. [...] El primer pigmeo que encontré me dio la bienvenida con un fuerte "Bonzoo, Bwana (señor)"; había estado durante un tiempo en un puesto del Congo y "Bonzoo" era su versión de "Bonjour"» (Wollaston, 1908, pág. 153). En uno de los momentos más surrealistas del colonialismo, un inglés critica a un mbuti por su pronunciación del francés en medio de la selva tropical del Congo, al tiempo que insiste en que ese individuo también es un ejemplo del África Negra. En 1853, un grupo de personas pertenecientes a los mbuti, vestidas a la europea, se fueron de viaje por Gran Bretaña, donde tocaron el piano para mostrar cuán «civilizados» podían ser (Fusco, 1995, pág. 43). Cuanto más intentaban los europeos demostrar la gran diferencia que los separaba de los africanos, más pruebas parecían aportar sobre el mundo transcultural e híbrido creado por el colonialismo.

Una de las misiones más largas a la región fue la llevada a cabo por el American Museum of Natural History, que dirigieron Herbert Lang y James Chapin desde 1909 hasta 1915 (Mirzoeff, 1995, págs. 135-161).

1. Aunque algunos antropólogos siguen manteniendo que ciertos pueblos practicaban el canibalismo, no existen pruebas incontrovertibles de ello que compensen los siglos de prejuicio. Cabe la posibilidad de que durante la guerra se llevara a cabo un consumo simbólico de determinadas partes del cuerpo. Los cruzados cristianos se encontraban entre quienes practicaron este tipo de canibalismo.

Con alrededor de diez mil fotografías, Lang documentó de forma obsesiva los lugares de interés tanto naturales como humanos, poniendo especial cuidado a la hora de reflejar el modo de vida de los mangbetu. A pesar de su extenso trabajo de campo, Lang no reprodujo imágenes de la «auténtica» forma de vida de los mangbetu, sino del orden colonial impuesto por los belgas y los intentos de esas gentes por negociar con este poder. En una de las fotografías, Lang mostraba a «Danga, un destacado jefe mangbetu», sentado frente a una gran multitud, que podemos suponer sus súbditos (figura 4.7). Como indicaba Lang a pie de foto, Danga porta una insignia de latón propia del cargo, que le han dado los belgas y «de la cual está excesivamente orgulloso». Bien podría ser así, puesto que la credencial belga era la única conexión de Danga con el poder. La región nororiental del Congo resistió activamente al control belga hasta que un ejército de alrededor de quince mil africanos, dirigido por soldados belgas, aplacó a los disidentes en 1895. Incluso entonces, persistieron los brotes de hostilidad hasta mucho después del año 1900. Los belgas colocaron a sus antiguos soldados, reclutados en todas partes del Congo, como jefes de los rebeldes subyuga-

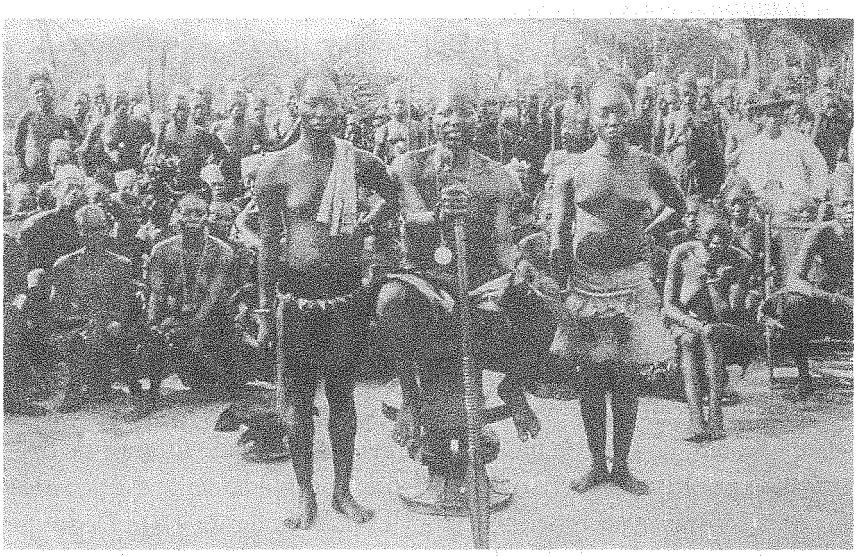

Figura 4.7. Herbert Lang, *Danga, un destacado jefe mangbetu,* 1910-1914. American Museum of Natural History.

dos. Probablemente, Danga no fuera un mangbetu, sino sólo un «jefe». Lang únicamente aportó testimonios del intento colonial de crear un orden «tribal» manejable en lo que ellos denominaban el Congo y que procedía de las ruinas del gran reino Kongo. Más aún: a pesar del esfuerzo de Lang por reflejar únicamente la cultura local, a la derecha de la fotografía puede verse a un hombre que lleva un traje occidental de lino blanco y un sombrero de fieltro.

Por una vez, toma forma concreta la transformación del texto colonial en imagen, tan típica de la cultura visual del Congo en este período. Cuando Lang llegó a la región Mangbetu, esperaba encontrarse con una gran entrada sobre la que había leído en el libro de Schweinfurth *In the Heart of Africa* (1874). En esa época, no existía ni había existido tal entrada. Cuando el jefe local Okondo se dio cuenta de que Lang estaba preocupado por este trastorno de su visión del orden colonial, decidió rectificar las cosas. Tuvo su entrada de nueve metros de alto por cincuenta y cinco de largo y veintisiete de ancho. Como señaló el propio Lang, «quinientos hombres trabajaban en la estructura, por supuesto con continuas interrupciones para bailar y beber» (Schildrkrout, 1993, pág. 65). No podemos más que imaginar lo gracioso que debió ser para los mangbetu volver a imaginar esta estructura según la descripción de Lang. Al mismo tiempo, sus indudables esfuerzos y el coste para construir dicha entrada valían la pena si con ello podían evitar la violencia de los colonizadores. Sobra decir que cuando la construcción estuvo terminada, Lang la fotografió. La fotografía es un poderoso testamento para una versión particular de lo que Homi Bhabha denominó el mimetismo del orden colonial (Bhabha, 1984, págs. 85-92). En este caso, los mangbetu imitaban la ideas que tenían los colonizadores sobre el modo en que debían vivir los «nativos», incluso en lo referente a la arquitectura local. Una vez que adquirimos conciencia de que las fotografías de Lang no muestran lo que pretenden representar, resulta difícil que alguna de ellas nos resulte creíble. Cuando vemos, por ejemplo, al «jefe Okondo en traje de baile», ¿se trata realmente de un traje de baile utilizado por los mangbetu o de un disfraz apropiadamente exótico ideado para satisfacer un capricho colonial (véase la figura 4.8)? Dado que parece ser que Okondo llevaba diariamente su uniforme militar belga, su traje de baile debió diseñarse para saciar una necesidad colonial.

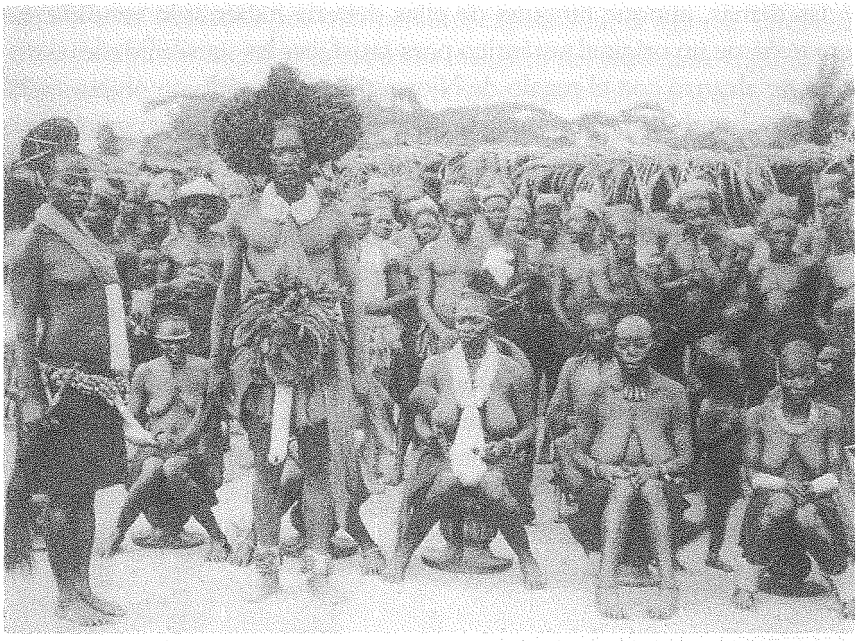

Figura 4.8. Herbert Lang, *Jefe Okondo en traje de baile*, 1910. American Museum of Natural History.

La estrategia de Okondo no era inusual en el mundo al revés de los imperios coloniales. En el vecino Camerún, el rey Njoya de Bamum se vio presionado por las autoridades coloniales alemanas a donar su trono bordado con cuentas a un museo antropológico. Njoya accedió a confeccionar una copia idéntica de su trono para los alemanes, pero cuando llegó una delegación a recogerlo, todavía no estaba terminada. Njoya se limitó a darles el trono que él utilizaba y se quedó con la copia para su uso personal. Más tarde, donó reproducciones del trono a los oficiales coloniales británicos y franceses, y realizó cinco reproducciones en total. Desde el punto de vista occidental, sólo el trono alemán es el «auténtico» y los demás son simples reproducciones carentes de autenticidad. Pero como explica Michael Rowlands: «Según la estética de los bamum no existía un único trabajo original para ser copiado, sino una cantidad de alternativas iguales. Cualquiera de ellas hubiera podido perder la categoría de sagrada como regalo o adquirirla como trono de Estado. No había razón alguna para otorgar privilegios a una frente

a las demás, aunque ninguna de ellas debería haber sido vendida. La creación de un original auténtico para satisfacer las sensibilidades europeas se alcanzó con el regalo de Njoya, transformando un objeto ritual en una obra de arte (Rowlands, 1995, pág. 15). Los líderes como Njoya y Okondo ayudaron a los europeos a inventar África tal y como la imaginaban, como un oscuro e intacto continente primitivo con una cultura nativa al borde de la extinción que sólo debía conservarse en el entorno adecuado: los museos occidentales. Esta estrategia del colonialismo de aculturización dio lugar a un espacio para la coexistencia de africanos y europeos en una incómoda guerra fría de asentamiento colonial. Los europeos consideraban fundamental la documentación visual de África para su transculturización del continente en una tierra apta para la colonización. Los africanos contribuyeron a este proceso como una alternativa preferible al tipo de violencia que condujo a una protesta internacional sobre las condiciones en el Congo desde 1897 en adelante.

Resistencia a través del ritual

La resistencia al gobierno colonial también adoptó formas más directas, especialmente en las regiones más alejadas de los principales centros militares. Existen muchos relatos que hablan de los ataques a los europeos en el período de la «difícil escalada por África», que siempre se calificaban como una absoluta traición aunque más bien parecen dar testimonio de la credulidad o inocencia colonial. Friedrich dejó constancia de uno de estos incidentes en el que el sultán de los massalit atacó a un grupo encabezado por el capitán Fiegenschuh, en una conferencia de paz en 1910: «El sultán fue a caballo al encuentro del capitán Fiegenschuh, acompañado por cientos de sus guerreros, como era habitual en las recepciones amistosas. El capitán, que era demasiado confiado, lo tomó como símbolo de paz, sin sospechar traición alguna. Los massalit se arrojaron sobre los atónitos franceses, que todavía no habían cargado sus armas, y los hicieron pedazos» (Friedrich, 1913, pág. 48).

Esta acción no era posible en las zonas más vigiladas de la región. En su lugar, la resistencia se centró en unos objetos destacables: las *minkisi* (en singular *nkisi*) de Kongo. Las *minkisi* eran objetos poderosos

que si eran apelados por una persona capacitada, el *nganga*, intervendrían contra los enemigos o espíritus malignos del suplicante (figura 4.9). Los europeos calificaban a estos y otros objetos religiosos africanos de «fetiches», es decir, objetos inanimados que poseían poderes. Wyatt MacGaffey nos invita a «recordar que "fetiche" es un término completamente europeo, un indicador del continuo fracaso europeo a la hora de comprender al continente africano» (MacGaffey, 1993, pág. 32). Estas figuras extraordinariamente complejas desafían a las habituales categorías descriptivas puesto que eran el resultado del proceso transcultural, creando una sorprendente y nueva forma cultural. La habilidad con que están hechas y el poder visual que transmiten hacen posible

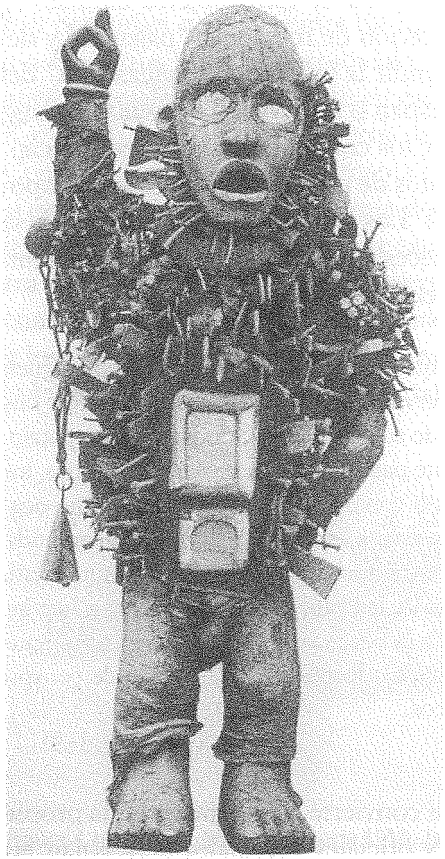

Figura 4.9. Yombe, *Poderosa figura nkisi*, hacia 1910, Tervuren, Musée du Congo Belge.

que, obviamente, sean consideradas arte; sin embargo, los usos prácticos y religiosos que se les daban también implican que eran objetos rituales y parte de la vida cotidiana. Se clavaban clavos en la figura para que se cumpliera la misión que el cliente solicitaba. Cuando se activaba mediante los rituales y la medicina apropiados, la *nkisi* era capaz de invocar los poderes de la muerte contra las fuerzas hostiles, ya se tratase de una enfermedad, de espíritus o de individuos, y de interactuar con las fuerzas de la naturaleza. Las grandes cantidades de *minkisi* realizadas en la época colonial y el empeño que los colonizadores ponían en destruirlas o eliminarlas, dejan clara constancia de que tanto africanos como europeos pensaban que estas figuras eran una parte efectiva de resistencia al colonialismo: «Las *minkisi* eran importantes componentes de la resistencia africana. La destrucción de estos objetos también se justificaba como parte de la erradicación de religiones "paganas" y del esfuerzo de los misioneros por difundir la influencia "civilizadora" del cristianismo. Los misioneros quemaban o se llevaban las *minkisi* como prueba de un paganismo destruido; los comandantes militares las capturaban porque constituían elementos de una fuerza política de la oposición» (MacGaffey, 1993, pág. 33). Los belgas entendían que llevarse las *minkisi* era una acción militar necesaria. Así lo explicaban los comisarios del Museo del Congo Belga en Tervuren:

> Generalmente inteligentes, quienes manejan los fetiches persiguen con un odio inveterado a cualquiera que se cruce en sus propósitos. Los europeos son objeto particular de su hostilidad. Si nuestros compatriotas los persiguen implacablemente para evitar que cometan fechorías, los fetichistas por su parte, devuelven con odio y perfidia todo el daño ocasionado a su ilícita industria. Debido a esta hostilidad se han cometido muchas rebeliones, crímenes contra europeos y ultrajes a la autoridad. El fetichista entiende que el reino de la civilización que los belgas han introducido en el Congo equivale a la pérdida de su prestigio y a su desaparición. En consecuencia, nunca desaprovechan la ocasión de conspirar contra el avance de los blancos.
>
> (*Notas*, 1902, pág. 169)

En este texto, la antropología se convierte rápidamente en la propia autoridad colonial. Antropólogos y oficiales coloniales perseguían las

minkisi porque representaban una forma nueva de vida cotidiana (que los belgas designaban como una «industria») para los africanos bajo el gobierno colonial. Es más, no podían negar que algunos *ngangas* tenían un «verdadero poder misterioso» que se oponía directamente al gobierno colonial. La propia existencia de las *minkisi* permitía que los africanos se imaginaran a sí mismos como súbditos del sistema colonial y no como simples sirvientes u objetos.

El cuidado con que se llevaban a cabo estas misiones para eliminar las *minkisi* justifica que haya cantidades significativas de éstas en los museos europeos. El coleccionista Arnold Ridyard explicaba que «los gobiernos portugués y francés se llevan estos fetiches por la fuerza ya que paralizan el comercio del país» (MacGaffey, 1993, pág. 42). En este caso Ridyard se refiere a la preocupación por el hecho de que las *minkisi* permitían que las gentes de Kongo se negasen a producir caucho, marfil y otros productos coloniales que necesitaban los belgas. Una figura especialmente frecuente en estas colecciones coloniales es la *nkisi Kozo*, que representa a un perro de dos cabezas (véase la figura 4.10). Como los perros eran fundamentales para la caza, la Kozo era una *nkisi* especialmente poderosa. Tenía dos cabezas para representar la creencia extendida en Kongo sobre la capacidad de los perros para ver la tierra donde vivimos y la de la muerte, metafóricamente comprendidas como el pueblo y la selva. Esta doble visión de Kongo no era asequible a los colonizadores y constituye una forma retrospectiva de la mirada colonial representada por la fotografía. No era simplemente una visión

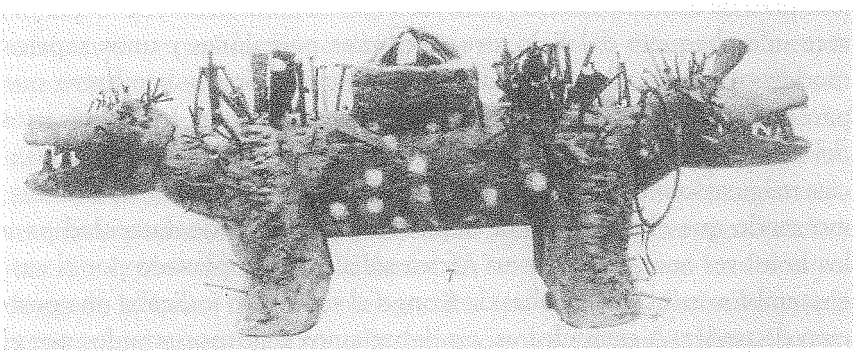

Figura 4.10. Yombe, *Nkisi Kozo*, hacia 1910, Tervuren, Musée du Congo Belge.

estereoscópica, sino una manera de representar que era más que ordinariamente humana, capaz de ver hacia adelante y hacia atrás a la vez. Las *minkisi* no eran reliquias de religiones arcaicas, sino un medio de organizar la resistencia a la cultura colonial y crear un modo alternativo de representar la realidad para el colonizado. No en vano los belgas las calificaban de «industria», puesto que se trataba de una estructura social productiva y organizada que permitía que los colonizados se consideraran súbditos y no simples objetos.

Era algo común que las *minkisi* llevaran pegados trozos de ropa europea que indicaban el objetivo de los espíritus, o incluso que estuvieran equipadas con una pistola para ayudar en la lucha contra los colonizadores (MacGaffey, 1993, págs. 98-100). Algunas figuras talladas representaban tanto a africanos vestidos con ropas europeas como a europeos (*Notas*, 1902, pl. LIII) (véase la figura 4.11). La dificultad que actualmente tenemos para clasificar estas particulares figuras es una buena señal de las limitaciones de la mirada taxonómica. Constituye un buen ejemplo de ello una escultura de un hombre vestido a la europea que sirve en un vaso bebida procedente de una botella. Según los comisarios del Museo del Congo, estaba claro que la vestimenta era europea y el hombre también, mientras que el perro era congoleño (*Notas*, 1902, pág. 293). Resulta difícil corroborar estas opiniones partiendo de la evidencia visual. El cabello del hombre parece una representación estilizada del cabello africano, pero ninguno de sus rasgos coincide con el estereotipo occidental del africano. Evidentemente, podía ser hijo de padre o madre europeo/a y africano/a (véase el capítulo 6). Su vestimenta es de estilo occidental pero luce una curiosa mezcla de lo que parece una chaqueta del siglo XVIII con unos pantalones y unos zapatos modernos. Todo ello rematado por un extraordinario sombrero que parece de copa pero con una decoración poco habitual. Los comisarios del museo descubrieron indicios de lo que ellos denominaban «sustancias mágicas» en el sombrero de ésta y otras figurillas híbridas. Del mismo modo que el sombrero de copa era un símbolo de autoridad para los hombres europeos, que en África solía ser reemplazado por el casco, también en estas figurillas de Kongo el sombrero indicaba una posición de poder. A estas alturas, no deberíamos sentirnos atraídos por el juego antropológico de intentar determinar su «verdadero» tipo étnico.

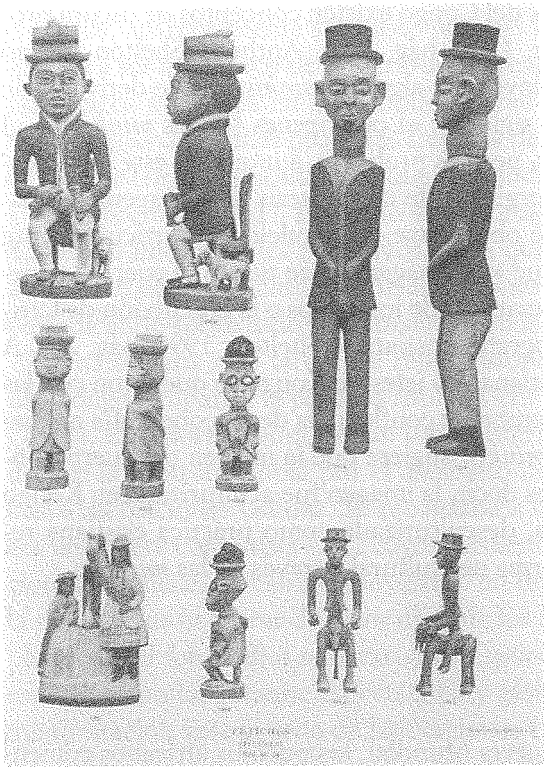

Figura 4.11. Artistas congoleños desconocidos, *Figuras europeas*, hacia 1900, Tervuren: Musée du Congo Belge.

Estas figuras dan fe de las complejidades transculturales del Congo colonial.

Las *minkisi* no son lo que en primera instancia pudieron parecer. Ante los ojos occidentales estos objetos pueden parecer únicamente «africanos», extraídos por completo de otra cultura diferente a la euroamericana. Además, una figura *nkisi* servía de frontispicio para el catálogo de la exposición de 1984 titulada *El primitivismo en el arte del siglo XX*, presumiblemente porque se consideraba un ejemplo espectacular del primitivismo exótico que influía a los artistas modernos con su auténtico poder (véase la introducción). Sin embargo, el significado y función de las *minkisi* no sólo deriva de la interacción con los colonizadores de la época de las revueltas, sino que su estilo distintivo puede pertenecer a un contacto muy anterior con los europeos. Hasta las autoridades belgas reconocieron que «indudablemente, en las ideas feti-

chistas de diversos pueblos del Congo existen conceptos de oscura procedencia europea» (*Notas*, 1902, pág. 147). Anthony Shelton sugirió que el uso de clavos para invocar a algunas *minkisi* puede derivarse de la imaginería cristiana del siglo xv: «Los orígenes [de las *minkisi*] [...] siguen siendo enigmáticos, pero es probable, aunque no esté históricamente demostrado, que surgiesen de una síntesis de las creencias cristiana y de Kongo». Puede observarse un paralelismo particularmente ajustado en el hecho de que «las imágenes que tienen el cuerpo agujereado como resultado del martirio de los santos o la crucifixión de Cristo han dominado la iconografía cristiana» (Shelton, 1995, pág. 20). A pesar de declinar la fe cristiana, los jefes de Kongo se quedaron con las imágenes cristianas. La asombrosa confluencia de la iconografía medieval cristiana y las figuras *minkisi* sugiere que la imagen del cuerpo horadado era transcultural, es decir, la imagen fue aculturizada en Kongo durante la época cristiana, desculturizada como práctica cristiana rechazada y adquirió una forma neocultural a través de las *minkisi*.

Memoria cultural

Después de la Segunda Guerra Mundial, los pueblos africanos comenzaron a reclamar y conseguir la independencia de los gobiernos europeos que quedaron exhaustos tras seis años de conflictos. Al mismo tiempo, África se convirtió en el tablero de ajedrez del complicado juego de la geopolítica de la Guerra Fría. En 1960, el Congo Belga se convirtió en la nación independiente del Congo bajo la presidencia del radical Patrice Lumumba. Su régimen pronto fue cuestionado por las fuerzas rebeldes, lo que condujo a una desesperada guerra civil con el trasfondo de la Guerra Fría. Una serie de reportajes en los números de febrero, marzo y abril de la revista *Life* de 1961, mostraban que Occidente continuaba describiendo al Congo como la cuna del primitivismo, al tiempo que seguía inquieto por el poder de las *minkisi*. En 1961, la guerra civil alcanzó un momento crucial con el asesinato de Patrice Lumumba, como informaba la historia principal de *Life*: «La tierra estaba sembrada y gobernada por la anarquía armada e intransigente. Cuatro ejércitos provinciales congoleños abrían fuego los unos contra

los otros, aparentemente sin saber porqué. Los recientes nacionalistas volvían a ser miembros de una tribu y se vengaban de los viejos odios». Los únicos inocentes en este conflicto eran los niños, descritos como «las víctimas de las más profunda tragedia del Congo, fueron la cosecha de muerte [*sic*] de una anarquía que se autodenominaba libertad» (*Life*, 17 de febrero de 1961). Este tipo de reportajes describía a los congoleños como unos simples primitivos, a los que los «comunistas» habían disfrazado de nacionalistas, y cuyas acciones infantiles habían acabado perjudicando sobre todo a sus propios niños.

Una semana más tarde, las repercusiones geopolíticas de la crisis del Congo ocuparon la portada titulada «El momento más difícil de la ONU». El reportaje adquiría un tono histérico, al tiempo que hablaba de que la protesta global por el asesinato de Lumumba había llegado hasta las Naciones Unidas. Se recordaba a los lectores que Lumumba era un «títere comunista [...] [cuyos] ardientes discursos contra las naciones coloniales lo habían convertido en un símbolo internacional de la rabia de los hombres de color durante los largos años de explotación blanca». Las fotografías mostraron la respuesta a su muerte por todo el mundo como un «ataque espectacular y global», que culminó con una manifestación ante la sede de las Naciones Unidas. Una fotografía que mostraba a un congoleño bien trajeado en París protestando por el asesinato de Lumumba en 1961, fue subtitulada como un «disturbio anticolonialista». Las mismas fotografías mostrando a afroamericanos que llevaban a cabo la misma protesta ante las Naciones Unidas, se describieron como «extremistas negros estadounidenses» en la escalada que «intentaban fomentar el odio negro contra la raza blanca» (*Life*, 24 de febrero de 1961). Ahora había miedo a que el nacionalismo africano pudiera extenderse hacia los pueblos del oeste de la diáspora africana, especialmente a los Estados Unidos. Al igual que los belgas interpretaban el activismo anticolonial como una guerra genocida contra los blancos, los trabajos fotográficos de *Life* presentaban las manifestaciones de protesta en torno a la muerte de Lumumba como una conspiración africano-comunista a escala mundial contra el hombre blanco. *A posteriori*, casi resulta cómico, pero en aquel momento era mucho lo que estaba en juego. Es importante destacar que podía existir otra visión del Congo. En la versión ghanesa de la revista sudafricana multi-

rracial *Drum*, una fotografía de Christian Gbagbo del año 1961 mostraba la conquista del Congo no por parte del primitivismo, sino de la música *highlife** del oeste africano. En la fotografía de Gbagbo aparecían los soldados ghaneses pertenecientes a las fuerzas de paz de las Naciones Unidas y los civiles congoleños mezclándose alegremente (*In/sight*, 1996, pág. 226). El salón de baile era una estructura moderna, con relieves de yeso en el techo, luz eléctrica y amplificación, lo cual contrastaba mucho con las descripciones occidentales del primitivismo del Congo. En *Life* jamás apareció representación alguna de la modernidad congoleña.

Las nuevas naciones africanas constituían ahora el mayor de los bloques de Naciones Unidas, y parecían prestar su apoyo a la Unión Soviética. Los medios de comunicación occidentales seguían hablando de África como un país subyugado por la superstición y en consecuencia incapaz de una política racional. Bajo un gran titular que declaraba que «la magia negra [era] una fuerza vital en las nuevas naciones africanas», el periodista Robert Coughlan de la revista *Life* escribía en abril de 1961: «Lo que está sucediendo en la mente africana es un asunto importante, y debemos darnos cuenta de que no puede tratarse de un producto del razonamiento lógico o incluso del funcionamiento de las leyes físicas tal y como las entendemos en Occidente. Por el contrario, suele ser producto de influencias mágicas». Junto con este texto, como si se quisiera demostrar lo dicho, el lector se veía enfrentado a una fotografía grande y desenfocada de una figura *nkisi* acompañada de la siguiente leyenda: «Figura fetichista utilizada por los brujos africanos que ponen clavos en las mismas para echar maldiciones [*sic*] a sus enemigos». La amenaza que estos «brujos» representaban para los blancos en África había sido descrita en términos muy similares a los utilizados por los belgas sesenta años antes: «De vez en cuando [...] uno de estos mesías decide que ha sido elegido para expulsar de África al hombre blanco. Parte de la actual violencia contra los blancos existente en el Congo es el legado de esa secta: la sociedad kitawala, que los belgas intentaron suprimir años atrás pero que sobrevivió en los pueblos de la jungla y con-

* Música de baile popular del oeste africano que combina ritmos africanos y melodías pop de estilo occidental. *(N. de la t.)*

tribuyó a alimentar el nacionalismo congoleño». Coughlan intentaba reforzar su argumento con citas de la obra de Freud *Totem y tabú*, del famoso antropólogo sir James Frazer y del *Economist*. Sin embargo, en su artículo declara que «cerca del territorio de donde procedía Patrice Lumumba», recientemente los congoleños habían «matado y comido parcialmente» a treinta y cuatro personas. El motivo de tales brotes era originado por la imposición original del colonialismo, excepto en orden inverso: «Con el final del colonialismo blanco, las leyes que obstaculizaban [la magia] se debilitaron, bien porque se dejaron de tratar como asunto político de los nuevos gobiernos, bien porque se descuidó su cumplimiento, o por ambas cosas» (Coughlan, 1961). Del mismo modo en que los belgas justificaron su política colonial con la necesidad de poner fin al canibalismo y expandir el cristianismo, ahora la intervención estadounidense en el Congo se justificaba en los mismos términos. Sólo se evocaba de forma indirecta: «La matanza de hembras blancas ha sido un método tradicional para exorcizar a los espíritus; dejemos a la imaginación un método todavía más directo». Algunas imaginaciones occidentales hacían horas extra, pero esta situación es un claro ejemplo de las palabras de Appadurai que afirman que la imaginación se ha convertido en una práctica social en el mundo moderno. Estos miedos a la «magia» africana destinada a atacar a los blancos, traspuestos a la escala mundial de la Guerra Fría, mantuvieron el apoyo occidental a la larga dictadura de Joseph Mobutu, conocido posteriormente como Mobutu Sese Seko. Irónicamente, Mobutu promulgó una política africanizada, dio al país el nombre de Zaire y proclamó la adopción de una amplia serie de prácticas indígenas. Pero se mantuvo en el poder debido principalmente a su sólida postura anticomunista. Así, incluso cuando en 1996 las fuerzas de Laurent Kabila estaban a punto de liberar Kisangani, una vez más el *New York Times* informó de que el triunfo de sus soldados podía atribuirse al poder de la magia, haciéndoles creer que eran inmunes a las balas.

Al mismo tiempo, la comparación directa con la cultura occidental solía ser una práctica común en las descripciones del primitivismo del Congo. El viejo miedo de Conrad de que el corazón de las tinieblas se encontrara realmente en Londres y no en África, era tan antiguo como la descripción antropológica del Congo considerándolo la cuna de la

magia negra. En 1964, el periódico británico *Observer* informaba en los siguientes términos: «En el Congo los Ángeles del Infierno están quemando las misiones [...] Estos grupos cuentan entre tres y setenta miembros cuyas edades oscilan de los catorce a los veinte años [...] Se dice que su líder, Pierre Mulele, se ha formado en la guerra de guerrillas en Egipto y en China. Se mostraba cercano a Patrice Lumumba, jefe del gobierno congoleño que fue asesinado en 1961. Los grupos de jóvenes son extremadamente supersticiosos. Hablan constantemente de unos aeroplanos en miniatura en los que viajan sus líderes durante la noche y que pueden transportar a un hombre de un sitio a otro de forma instantánea». El artículo asociaba la desafecta cultura juvenil occidental con los movimientos liberadores africanos, que en cambio eran considerados comunistas y bajo la influencia de la magia. Una vez más, hay que informar sobre el ultraje que supone el ataque a los cristianos blancos. No obstante, en opinión del *Observer*, los jóvenes congoleños «son dignos de compasión por el desasosiego que afecta a los jóvenes de alrededor de veinte años en todo el mundo». El periodista-antropólogo parece incapaz de decidir si los partidarios de Mulele deberían ser clasificados como africanos, pues son oriundos de la zona y primitivos, o como «jóvenes» ya que son ciudadanos del mundo y están algo confusos. En resumen: a pesar del viejo intento del siglo por clasificar al Congo como la zona más remota en la escala de la evolución cultural, partiendo de las alturas europeas, de hecho, las gentes de Kongo y del mundo occidental han realizado un intercambio transcultural durante quinientos años, creando una modernidad que se parece mucho al prototipo de lo que se ha conocido como posmodernidad.

Nuevas visiones desde el Congo

En la cultura visual poscolonial, los artistas congoleños y de la diáspora africana han intentado reclamar la tradición visual de Kongo y utilizarla para criticar a la cultura occidental de forma directa. Ahora es la «tradición occidental» la que se descubre a sí misma sujeta a las fuerzas negativas e impredecibles de la transcultura. La artista afroamericana Renée Stout ha explorado, a través de unas importantes series de traba-

jos, la figura *nkisi* como un recurso para su propia experiencia. Recuerda cuando con diez años vio una figura *nkisi nkondi* en el Museo Carnegie de Pittsburgh: «Allí vi una figura con todos esos clavos. Y cuando la observé por primera vez fue como si me sintiese atraída por ella. Realmente no sé por qué [...] Cuando regreso a casa, vuelvo a ver esa figura y la observo a cada momento porque siento como si cada vez adquiriera un poco más de conocimiento» (Harris, 1993, pág. 111). Quizá el resultado más sorprendente de esta fascinación por la figura *nkisi* haya sido la transformación de su propio cuerpo (el de Stout) en una *nkisi* en su escultura *Fetish N° 2* (1988). Stout modeló la figura de su propio cuerpo pero le dio los atributos de una figura *nkisi* y el título que bien podría haberle otorgado a este tipo de objeto un museo etnográfico occidental. Al hacer del cuerpo femenino la fuente de poder, Stout crea una imagen resonante que hace referencia al feminismo afroamericano y a las difíciles vidas de las mujeres de Kongo durante el período de terror. Esta resonancia recibe una mayor fuerza a través de los contenidos que hay en el compartimiento de medicinas ubicado en el estómago de la figura. Al igual que algunas *minkisi* Kongo, el compartimiento es una caja con un cristal que contiene una vieja fotografía de un bebé, una vieja estampilla de Níger y algunas flores secas. La fotografía del bebé evoca a los niños híbridos nacidos en Kongo durante el período del terror y su destino incierto. La estampilla recuerda la diáspora africana pero también la práctica europea de mandar postales a casa describiendo la vida «nativa». Las flores y los fajos llenos de medicinas (*bilongo*) alrededor de su cuello recuerdan la práctica de activar el poder de la figura como resistencia al colonialismo. Durante la mayor parte de la historia occidental, el cuerpo de la mujer negra sólo ha evocado los miedos y deseos acerca de la sexualidad. Stout no reprime la sexualidad de su figura pero tampoco la acentúa. En cambio, se concentra en reivindicar su cuerpo como fuente de poder, utilizando una práctica de Kongo muy adecuada a esta resistencia.

De modo parecido, el artista congoleño Trigo Piula utiliza la figura *nkisi* para invertir los términos de debate sobre el fetichismo. En su pintura de 1998 *Ta Tele*, Piula visualiza su estrategia describiendo a un público africano que mira fijamente una figura *nkisi* (véase la figura 4.12). En el lugar en que normalmente se encontraría el compartimiento de

medicinas, él coloca una pantalla de televisión, que muestra una imagen duplicada de la cabeza de la figura. Detrás de la poderosa figura hay una serie de pantallas en las que puede verse un programa de debate, un partido de fútbol, un vista de París en la que aparece la torre Eiffel, un anuncio de cerveza, una pareja de raza blanca besándose, una mesa llena de comida y una panorámica de la Tierra vista desde el espacio. Estas visiones crean deseos en el público, visibles en cuanto objetos esbozados en sus mentes, como si pudiéramos leer sus pensamientos. Diferentes individuos sueñan con coches, una comida, amor, ropa, una bebida, mientras otros dejan el espacio en blanco, esperando a que el

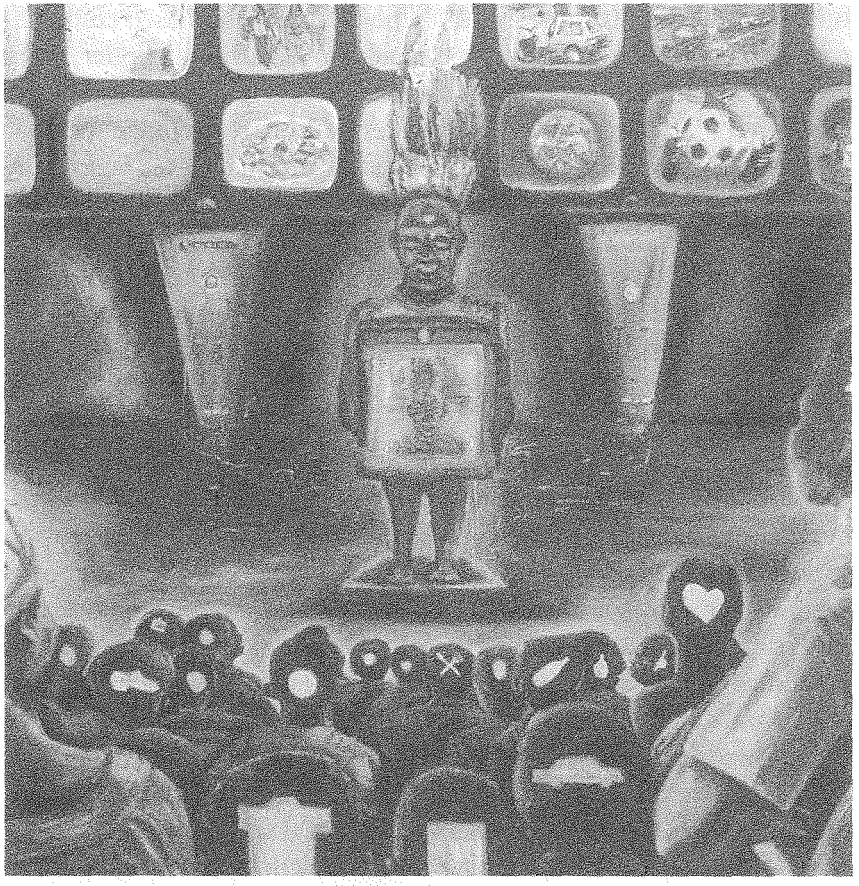

Figura 4.12. Trigo Piula, *Ta Tele*, Colección del artista, 1988.

deseo los sorprenda. El trabajo de Piula sugiere que la obsesión occidental por los artículos de consumo es el verdadero fetichismo que ha afectado a África y no ciertas religiones falsas. En su teoría del capitalismo, Karl Marx denominaba a esta obsesión «fetichismo de la mercancía», es decir, la creencia de que comprando un cierto objeto el consumidor puede cambiar su vida de forma importante. En la cultura saturada de publicidad en la que vivimos, esta claro que el fetichismo de la mercancía tiene una influencia mucho mayor que la que jamás podrían haber imaginado quienes utilizan las poderosas figuras de Kongo.

Cheri Samba, pintor congoleño, ha convertido en el centro de la mayor parte de su trabajo este retorno de la mirada occidental por parte de los africanos poscoloniales. Samba comenzó su carrera como artista urbano en Kinshasa, pintando murales y otras formas de arte público. Su reputación fue tal que los marchantes occidentales intentaban hacerse con sus trabajos que se mostraron en la exposición parisina de 1989 *Les magiciens de la Terre* (Los magos de la Tierra) (Jewsiewicki, 1991, págs. 130-151). Como indica el título, los comisarios de las exposiciones continuaban etiquetando el arte africano como fetichismo o magia, en lugar de considerarlo arte contemporáneo. Samba respondió convirtiendo en un rasgo de su arte la crítica a Occidente, en especial a París. Ahora, son muchas las personas de África Central que viven en París, lugar que se ha convertido en el centro mundial de grabación de *soukous* y otras músicas populares africanas. Al mismo tiempo, el gobierno francés sigue considerando el África subsahariana como su esfera de influencia, y el racista Frente Nacional, que hacía campaña con su eslogan «Francia para los franceses», obtuvo recientemente el quince por ciento de los votos. Samba responde a tal hostilidad con su obra *Paris est propre* (1989). El cuadro muestra una vista de ensueño del París nocturno; el centro lo constituye de nuevo la torre Eiffel, que está flanqueada por el Palais de Chaillot (Trocadéro), sede del Musée de l'Homme, donde Picasso se inspiró para crear sus *Demoiselles d'Avignon.* Al fondo hay tres hombres africanos que trabajan quitando la basura y los excrementos de perro. En la década de los ochenta, los parisinos de clase media estaban locos por los perros grandes, tanto porque les protegían del crimen callejero como porque eran un accesorio de moda. El texto de Samba destaca la consecuencia: «París está limpio [*propre*].

Gracias a nosotros, los inmigrantes a los que no nos gusta ver orines y excrementos de perro. Sin nosotros, probablemente este país sería una escombrera de excrementos». El título tenía un doble sentido ya que *propre* puede significar limpio u honesto. Los parisienses tienen perros para que los protejan de los crímenes supuestamente perpetrados por inmigrantes africanos, aunque son estos mismos inmigrantes los que evitan que la ciudad se vea inundada por los subproductos del animal. También aquí entran en juego los significados metafóricos. Normalmente se habla de París como la Ciudad de la Luz, con sus edificios muy iluminados, mientras que parece que los africanos del Continente Negro han quedado entre penumbras. La pintura de Samba desafía de forma directa las metáforas occidentales sobre el espacio y la cultura divididos para enfrentarse a la realidad de una cultura global interconectada e independiente.

Otro trabajo de Samba nos conduce a mirar París desde Kinshasa, revocando siglos de invenciones europeas sobre África. *Souvenir d'un africain* (Recuerdo de un africano) muestra una escena en una estación del metro de París con dos europeos abrazándose al fondo. El africano del título está de pie más allá de la plataforma, vestido elegantemente con el estilo de moda *sapeur* adoptado por muchos africanos en París. Sus pensamientos aparecen en la leyenda: «¿Por qué estas personas occidentales no tienen ninguna vergüenza? Siempre sucede lo mismo en todas partes a donde voy, y siempre acaba así. Nunca se llega a nada. ¿Qué pésimo afrodisíaco toman que les ayuda a no excitarse?». Durante el período colonial, la sexualidad africana fue un tema que despertó una gran curiosidad entre los europeos. Ahora Samba invierte la mirada con resultados que provocan que los occidentales se sientan incómodos. A pesar de todos sus defectos, parece ser que muchas personas opinan que la revolución sexual de la década de los sesenta consiguió un verdadero logro al permitir la expresión pública del afecto y al conducir a ambos sexos a un modo de vestir más informal. En este cuadro, el africano interpreta ambos logros como fracasos y, en relación directa con muchos relatos de viajes y antropológicos, saca a la luz lo que él ve como la pérdida de la moralidad adecuada. En este caso París dista mucho de ser *propre*. Como bien muestra el ejemplo de estos artistas, ya no se trata de una cuestión transcultural que sólo actúa en la «periferia» de

las antiguas naciones colonizadas, sino de su efecto triangulado en todo el mundo. Quizá no resulte sorprendente que parte de los esfuerzos más originales por representar este asombroso y nuevo punto de vista provenga de las naciones poscoloniales y de los pueblos de la diáspora entre los antiguos poderes coloniales. De hecho, la experiencia de dislocación y fragmentación asociada a la posmodernidad en Occidente ha sido prevista en la denominada periferia. Como dice Stuart Hall, teórico sobre estudios culturales: «Ahora, cuando en la era posmoderna todos os volvéis tan dispersos, yo me centro. Lo que yo consideraba disperso y fragmentado resulta ser, paradójicamente, *la* experiencia posmoderna representativa». En la era de la diáspora global y la interconexión, toda la cultura es transcultura.

Bibliografía

Benítez-Rojo, Antonio, *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*, Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 1996 (trad. cast.: *La isla que se repite*, Barcelona, Casiopea, 1998).

Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994.

Clifford, James, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Literature, Ethnography and Art*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1988.

Coquilhat, Camille, *Sur le Haut Congo*, París, J. Lebègue, 1888.

Coughlan, Robert, «Black Magic: Vital Force in Africa's New Nations», *Life*, vol. 50, nº 16, 21 de abril de 1961.

Fabian, Johannes, *Time and the Other*, Nueva York, Columbia University Press, 1983.

Fausto-Sterling, Anne, «Gender, Race and Nation: The Comparative Anatomy of "Hottentot" Women in Europe, 1815-17», en J. Terre y J. Urla (comps.), *Deviant Bodies*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

Foucault, Michel, «Of Other Spaces», *Diacritics*, nº 16, 1986.

French-Sheldon, M., *Sultan to Sultan: Adventures among the Masai and other Tribes of East Africa*, Boston, Massachusetts, Arena, 1892.

Friedrich, Adolphus, *From the Congo to the Niger and the Nile*, Londres, Duckworth, 1913.

Fusco, Coco, *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*, Nueva York, New Press, 1995.

Gilroy, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1993.

—, «*There Ain't No Black in the Union Jack*»: *The Cultural Politics of Race and Nation*, Chicago, IL, University *of* Chicago Press, 1991.

Harris, Michael D., «Resonance, Transformation and Rhyme: The Art of Renée Stout», en MacGaffey (1993).

In/sight: African Photographers, 1940 to the Present, Nueva York, Guggenheim Museum, 1996.

Jewsiewicki, Bogomil, «Painting in Zaire», en Susan Vogel (comp.), *Africa Explores: 20th Century African Art*, Nueva York, Center for African Art, 1991.

Kaplan, Amy y Donald E. Pease (comps.), *Cultures of United States Imperialism*, Durham, NC, Duke University Press, 1993.

MacGaffey, Wyatt, *Astonishment and Power*, Washington, DC, National Museum of African Art, 1993.

—, «Kongo Identity, 1483-1993», *South Atlantic Quarterly*, vol. 94, nº 4, otoño de 1995.

Mesquita, Ivo, *Cartographies*, Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 1993.

Michaud, Eric, «Nord-Sud: du nationalisme et du racisme en histoire de l'art. Une anthologie», *Critique*, marzo de 1996, págs. 163-187.

Mirzoeff, Nicholas, *Bodyscape: Art, Modernity and the Ideal Figure*, Londres, Routledge, 1995.

Mudimbe, V. Y., *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

Notes analytiques sur les collections ethnographiques du Musée du Congo, Bruselas, Annales du Musée du Congo, 1902.

Ortiz, Fernando, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, Nueva York, Knopf, 1947 (trad. cast.: *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid, Música Mundana, 1999).

Pakenham, Thomas, *The Scramble for Africa*, Nueva York, Random House, 1991.

Renan, Ernst, «What is a Nation?», en Homi Bhabha (comp.), *Nation and Narration*, Londres, Routledge, 1990.

Rowlands, Michael, «Njoya's Throne», en Christopher Pinney y otros, *The Impossible Science of Being: Dialogues between anthropology and photography*, Londres, Photographers' Gallery, 1995.

Schildkrout, Enid, *African Reflections: Artfrom North-Eastern Zaire*, Nueva York, American Museum of Natural History, 1993.

Shelton, Antony, «The Chameleon Body: Power, Mutilation and Sexuality», en su *Fetishism: Visualizing Power and Desire*, Londres, South Bank Centre, 1995.

Shohat, Ella y Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Londres, Routledge, 1994 (trad. cast.: *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós, 2001).

Stocking, George, *Victorian Anthropology*, Londres, Free Press, 1987.

—, *Bones, Bodies, Behavior: Essays on Biological Anthropology*, Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1988.

Thompson, Robert Farris, *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*, Nueva York, Random House, 1983.

Wollaston, A. F. R., *From Ruwenzori to the Congo*, Londres, John Murray, 1908.

5

Observando el sexo

La sexualidad trastoca. Si la cultura suele presentarse como un objeto discreto, una red sin costuras de relaciones sociales, la sexualidad es el cabo suelto que deshace la prenda. La coexistencia de la cultura con el poder evoca necesariamente la moderna preocupación por el género, la sexualidad y la «raza». En lugar de ver la sexualidad como un medio de formar la identidad, podemos describirla, en palabras de Kobena Mercer, «como aquello que constantemente preocupa y molesta a algo supuestamente fijado como una identidad» (Mercer, 1996, pág. 119). Aunque en los años setenta y ochenta las categorías de género y sexualidad eran modos enormemente creativos de conducir la nueva investigación cultural, su continua inestabilidad está encauzándose hacia nuevas definiciones de la propia cultura. Las funciones personales y culturales de género y sexualidad no responden a un patrón estable. Además, dado que estas categorías marcan algunas de las principales distinciones entre la humanidad, es importante destacar la frecuencia con que han cambiado sus definiciones en la era moderna. En este capítulo, analizaré las diferentes formas mediante las cuales la cultura occidental ha intentado visualizar las distinciones de género y sexo, al mismo tiempo que ha creado modos de observación fantasmales construidos por el género y la sexualidad. Lo que se percibe en lo que denomino el fetichismo de la mirada, nunca es exactamente lo mismo que existe en un sentido material. El fracaso de la mirada clasificadora no es tan evidente en ningún lugar como en la parte más importante de este campo: la visión de los propios órganos sexuales, de la reproducción y de sus crías.

El fetichismo de la mirada

Resulta curioso el hecho de que las dos teorías psicoanalíticas más importantes sobre el acto de mirar, concretamente el fetichismo y la mirada fija o larga, se basen en la falta de reconocimiento sobre lo que se mira (por parte de él o de ella, aunque especialmente de él). En su ensayo de 1927 sobre el «fetichismo», Sigmund Freud intentaba explicar el hecho de que numerosos hombres sólo podían obtener placer sexual a través de un determinado objeto material que él denominaba el objeto fetiche, como las pieles o el terciopelo. Utilizando el término colonial «fetiche», creado por los europeos para describir (peyorativamente) los objetos rituales africanos como las *minkisi* descritas en el capítulo anterior, Freud estableció de forma inmediata una conexión entre raza y sexualidad, a la que nos referiremos más tarde. En opinión de Freud, el fetiche siempre es un sustituto del pene: «Para explicarlo claramente: el fetiche es el sustituto del falo de la mujer (madre) que el niño pensaba que ésta poseía y que no desea que desaparezca». El niño creía que, al igual que él, la madre también tenía un falo, hasta que llegó un momento en que adquirió conciencia de que los genitales maternos eran diferentes de los suyos, pues ella perdió su pene. La amenaza existente es obvia: «Si una mujer puede ser castrada, entonces el pene del niño también está en peligro». El niño sabe lo que ha visto y lo niega: «Conserva esta creencia pero también renuncia a ella». El fetichista reemplaza su creencia en el falo femenino por el objeto fetichista, «posiblemente la última impresión recibida antes de aquella que ha sido extraña y traumática». Aunque son relativamente pocos los hombres que realmente se convierten en fetichistas clínicos, este trauma es universal: «Probablemente no exista ningún ser humano de género masculino que haya conseguido evitar el terrible trauma de la amenaza de la castración ante la visión de los genitales femeninos. No podemos explicar por qué algunos de ellos se vuelven homosexuales a consecuencia de esta experiencia, otros se protegen creando un fetiche y la amplia mayoría lo supera» (Freud, 1959). Por tanto existen tres posibles consecuencias derivadas del momento del (mal) reconocimiento: la heterosexualidad, la homosexualidad y el fetichismo.

La observación fetichista no se limita al fetichista neurótico, sino que puede decirse que es una importante parte del consumo visual cotidiano. La negación del fetichista no es absoluta. Como decía Octave Mannoni, se expresa mejor diciendo «lo sé... pero sin embargo» [Je sais... mais quand même]. La realidad existe en la larga mirada fetichista, pero cuenta con el deseo del observador que se superpone a ella. Es éste el modo en que aceptamos, de manera informal, el cine y la fotografía como «realistas», a pesar de que somos completamente conscientes de su convencionalismo. Por ejemplo: en la primera escena de una película, examinamos la multitud de personajes buscando a la «estrella», pues sabemos dónde concentrar nuestra atención. Esta búsqueda no trastoca la ilusión del cine, sino que más bien forma parte de nuestra suspensión activa de la incredulidad. Una parte fundamental de la observación cotidiana se basa en esta capacidad para mantener a la vez dos enfoques incompatibles. Las recientes películas de terror de gran éxito *Scream* y *Scream II* han trastocado nuestras expectativas respecto al género de terror, básicas para su disfrute. En *Scream*, por ejemplo, la actriz más famosa del reparto, Drew Barrymore, es asesinada en los minutos iniciales de la película (figura 5.1). A medida que los asesinatos en serie se suceden, los personajes bromean diciendo que en una película de terror abandonar la estancia les conduciría a la muerte; y serán asesinados al abandonar la habitación.

En un posterior análisis freudiano, la observación se plantea bajo el nuevo concepto de mirada y adquiere un papel todavía más importante en la formación de la identidad de género. La mirada fija o larga no es una simple ojeada o un vistazo. Es un medio de constituir la identidad del que mira distinguiéndolo de lo que es mirado u observado. Al mismo tiempo, la mirada fija nos hace conscientes de que podemos ser observados, y esta conciencia se convierte en una parte de la identidad en sí misma. Según un ejemplo de Jean-Paul Sartre, es posible que alguien mire a través del ojo de la cerradura sin conciencia alguna de su ser, de su yo, pero si se oyen pasos en el pasillo «me veo a *mí mismo* porque *alguien* me ve a mí». La teoría existencial de Sartre que incluía un Yo y un Otro fue interiorizada desde el punto de vista freudiano por el psicoanalista Jacques Lacan: «La mirada fija está fuera, yo soy observado, por tanto, yo soy un cuadro». En su famoso estadio del espejo, Lacan situa-

Figura 5.1. Fotograma de *Scream* (1996). Cortesía de Miramax y The Kobal Collection.

ba la mirada en el centro de la formación del ego. En dicho estadio, el niño aprende a distinguir entre sí mismo y la imagen (de la madre) al adquirir conciencia de la diferencia sexual. Como resultado, el sujeto se encuentra dividido. Así lo explica Carole-Anne Tyler: «El sujeto nunca puede reconciliar la división entre sí mismo y el imago del espejo, entre el ojo que ve y el ojo que es visto, entre el yo que habla y el yo al que se habla, entre el sujeto de deseo y el sujeto de demanda, que debe atravesar el desfiladero de las personas que significan el Otro» (Tyler, 1994, pág. 218). Cuando me veo en el espejo, nunca puedo ver al «yo» ideal del imaginario, sino sólo al «yo» simbólico.

El niño adquiere la capacidad de visualizar su cuerpo separado del de la madre porque toma conciencia del deseo de la madre por algo más. Este algo está ausente tanto en la madre como en el hijo. Lacan lo denomina el Nombre del Padre, insistiendo en que se trata de una función lingüística y legal, más que del supuesto padre verdadero, quien puede estar ausente o implicado en la identificación primaria del niño. Así, la mirada fija da lugar a lo que llama «yo» y le da el nombre de macho o hembra, lo que equivale a decir, el sujeto o yo. Estos sujetos, la mirada y el sujeto de representación, sólo existen en la relación mutua y

se combinan para formar la imagen o lo que se percibe. En este campo de visión dividida, el falo representa aquello que divide y ordena el campo del significado o la mirada. Para Lacan el falo es un fantasma representado por el pene «porque es el elemento más tangible en la realidad de la copulación sexual y también el más simbólico». Como subrayaba Lacan, el propio pene se convierte en un fetiche en este argumento convenientemente circular, en el que el pene es el falo por su aparente capacidad para ser todas las cosas a la vez. Según el análisis de Lacan, no hay existencia que no sea fetichista.

El esquema de Lacan era altamente controvertido desde el punto de vista del psicoanálisis clínico, pero tuvo una amplia acogida en los estudios culturales visuales, especialmente en la crítica cinematográfica. Este modo de interpretación estuvo especialmente asociado con la revista de cine británica *Screen*, que publicó un ahora famoso ensayo, en 1975, en el que la crítica cinematográfica Laura Mulvey teorizaba sobre la experiencia visual desde el punto de vista de Lacan (Mulvey, 1989). Mulvey analizaba el funcionamiento del placer visual en el cine clásico de Hollywood, argumentando que la «paradoja del falocentrismo [...] consiste en que éste necesita la imagen de la mujer castrada para dar orden y significado a su mundo». La pérdida del falo de la mujer, o castración simbólica, es lo que inicia la formación del ego y un sistema significativo que, sin embargo, excluye a las mujeres. Mientras el héroe masculino inicia la acción, «las mujeres son miradas y mostradas, con su aspecto codificado para el impacto altamente visual y erótico de tal manera que puede decirse que conduce a que *sean-observadas-a-fondo*». Sin embargo, los personajes femeninos seguían evocando el espectro de la castración que necesitaba controlarse. En el cine, puede castigarse a la mujer a superar la amenaza a través de una forma sádica de voyeurismo, o puede rechazarse a través del fetichismo. Del mismo modo en que Mulvey ve la ansiedad de la castración como el centro del placer cinematográfico, Freud consideraba que el fetichismo era una clara prueba de su teoría de que los hombres están obsesionados con el miedo a la castración, mientras que las mujeres están marcadas por su carencia de falo. Ambos modelos derivan de las primeras experiencias visuales que llevan al niño a adoptar una opinión específica sobre lo que ha visto, ya sea a través de la negación, la asimilación o la sustitución. El feti-

chismo llevó a Freud a la conclusión de que incluso cuando «una parte muy importante de la realidad ha sido negada por el ego», el resultado no era necesariamente la psicosis, sino simplemente una neurosis cotidiana. Desde un punto de vista psicoanalítico, la realidad depende del color del cristal con que se mire.

La lectura que Lacan hace del psicoanálisis y que sitúa a la mirada fija o larga en un lugar privilegiado, tiene obvias afinidades con la que se hace del cine como un aparato para el control de la mirada. En el análisis de Mulvey, el placer visual del cine se convirtió en una categoría de dudosa autenticidad abierta por definición sólo a los hombres. Debía ser desafiada por el trabajo deliberadamente difícil del cine vanguardista, cuyo objetivo era «dejar libre a la mirada de la cámara en su materialidad en el tiempo y el espacio y a la mirada del público en su indiferencia dialéctica y apasionada». Esta austera receta no fue acogida por el público masivo, que siguió prefiriendo los estilos cinematográficos de Hollywood, Bombay y Hong Kong al cine alternativo. Al revisar su ensayo en 1989, la propia Mulvey sintió que «la polarización sólo da lugar a un "esto o lo otro". Ya que los dos términos (masculino/femenino, *voyeur*/exhibicionista, activo/pasivo) siguen dependiendo uno de otro para tener significado, su único movimiento posible es la inversión. No resulta fácil pasarlos a una nueva fase o darles un nuevo significado. No puede haber espacio ni dentro ni fuera de tales emparejamientos» (Mulvey, 1989, pág. 162).

Además, es posible que el aspecto más sorprendente del fetichismo y de la mirada como sistemas de análisis sea la forma en que excluyen a las mujeres de forma sistemática. Tanto Freud como su discípulo francés Lacan coincidían en que no existía el fetichismo femenino (Apter, 1991, pág. 103) en referencia al completo mecanismo psíquico que giraba en torno al verdadero pene y al miedo a la castración. Según el esquema freudiano, según el cual parte del proceso de convertirse en mujer consistía en abandonar el deseo de infancia de poseer el falo o de ser la madre fálica, en favor de una feminidad pasiva, marcada por el paso de la sexualidad del clítoris a la vaginal, no había un sistema correspondiente a las mujeres. En el sistema de Lacan, la mujer se define de forma similar en función de su carencia, de su incapacidad para poseer el falo, y queda excluida inevitablemente del sistema de significación. Las

feministas asumieron esta elisión de la mujer para indicar que la oposición binaria psicoanalítica entre macho y hembra no era más que una reestructuración del sexo como algo ahora y siempre masculino. En este sentido, no existe el sexo femenino porque todo el sistema esta concebido para los hombres y en torno a ellos. En su famoso ensayo «Este sexo que no es ninguno», Luce Irigaray declara: «Siempre se ha teorizado sobre la sexualidad femenina dentro de los parámetros masculinos. Así, la oposición entre actividad del clítoris "viril"/pasividad vaginal "femenina", que Freud y muchos otros califican de conductas alternativas o pasos en el proceso de conversión en una mujer sexualmente normal, más bien parece prescrita por la sexualidad masculina que por cualquier otra cosa» (Irigaray, 1985, pág. 99).

De la inversión a los opuestos y la ambigüedad

Tanto la teoría del fetichismo de Freud como la versión del estadio del espejo de Lacan toman como origen el importante momento en que el macho reconoce que los genitales de la hembra son diferentes. Quizá no fuera casualidad que Lacan poseyera el escandaloso óleo de Gustave Courbet sobre el sexo de las hembras, titulado *El origen del mundo*. Lo tenía colgado en su consultorio como si fuera testimonio de la importancia de esta experiencia visual. Aunque la diferencia biológica entre hombres y mujeres puede parecer «obvia», ha habido y sigue habiendo agudos cambios respecto al modo en que se cree que funciona el sistema reproductor. Estos cambios en la interpretación del sexo biológico tienen amplias repercusiones. En primer lugar, ponen en entredicho la suposición de que el sexo es natural, mientras que el género es una construcción social. La lógica moderna del sexo, el género y la sexualidad, según la cual el sexo biológico se basa en el género, que a su vez dicta la elección del género opuesto como compañero sexual, resulta ser un castillo de naipes. Sin embargo, al tomar el sexo como una categoría sexual se plantean tantas preguntas como respuestas.

La medicina occidental de principios de la era moderna interpretó las teorías clásicas de la reproducción diciendo que generaban un modelo de un único sexo de la especie humana. En este sentido, los órga-

nos sexuales eran básicamente los mismos en hombres y mujeres, y lo único que cambiaba era que lo que en la mujer estaba dentro en el hombre estaba fuera. En opinión de Thomas Lacquer «alrededor del año 1800, escritores de todo tipo mostraron su determinación por demostrar lo que ellos consideraban que eran diferencias fundamentales entre los sexos masculino y femenino y, por tanto, entre hombres y mujeres, basándose en posibles diferencias biológicas que se podían descubrir» (Lacquer, 1990, pág. 5). Las evidentes imprecisiones biológicas en la antigua explicación condujeron a una transformación total no sólo de las interpretaciones biológicas de la fisiología, sino también de los roles sociales en función de cada género. Tal fue el planteamiento erróneo del biólogo francés Isidore Geoffroy Sainte-Hilaire en 1836: «Las leyes de todas las naciones reconocen, entre los miembros de la sociedad que gobiernan, dos grandes clases de individuos basadas en la diferencia de los sexos. Una de estas clases tiene unas obligaciones de las cuales la otra está exenta, pero también unos derechos otorgados de los que la otra carece» (Epstein, 1990, pág. 128). Este cambio hacia lo que Lacquer denomina una «biología de lo inconmensurable» tiene profundas consecuencias para la práctica sexual y también para la clasificación. La sociedad de principios de la era moderna sostenía que a menos que experimentase el orgasmo, según palabras de un texto popular, «el sexo débil no desearía los abrazos nupciales, ni obtendría placer con ellos, ni concebiría a través de los mismos» (Lacquer, 1990, pág. 3). Quizá lo más importante aquí sea esto último: si se creía que el orgasmo femenino era una condición indispensable para la concepción, ningún hombre podía ignorarlo. La medicina del siglo XIX llegó a la conclusión de que el placer femenino no era, de hecho, esencial para la reproducción y la sociedad disciplinaria era libre de calificar la sexualidad femenina como desviada si se basaba más en el placer clitorial que en el vaginal.

En el nuevo sistema de dos sexos, era de la mayor importancia que hombres y mujeres formasen dos categorías claramente distinguibles. Lesbianas, *gays*, travestidos y personas de sexo indeterminado desafían a la naturaleza absoluta de esta oposición binaria. Por tanto, no fue casualidad que a mediados del siglo XIX se iniciara una intensa investigación sobre todas estas personas. A pesar de que desde la antigüedad se

ha reconocido la existencia de personas intersexuales, llamadas hermafroditas, en este período se realizó un particular esfuerzo social y médico para eliminar toda esta ambigüedad. Un ejemplo destacable fue el de Herculine Barbin, un intersexual o hermafrodita criado como una chica en colegios de monjas. Sin embargo, en 1860, tras haber iniciado una relación romántica con otra mujer, se decidió legalmente que sería un hombre. Después de varios años viviendo en París, durante los cuales él/ella escribió una autobiografía, se suicidó en 1868. Este texto fue redescubierto y publicado por Michel Foucault en 1978 y se ha convertido en materia de un importante número de interpretaciones, que parecen confirmar el lúgubre pronóstico de la muerte de Barbin: «Cuando llegue ese día algunos doctores revolverán un poco mi cadáver; harán añicos todos los mecanismos extintos de sus impulsos, extraerán nueva información de ello, analizarán todos los sufrimientos misteriosos amontonados en un solo ser humano. Oh, príncipes de la ciencia, inteligentes químicos [...] analizad, si es posible, todas las penas que han devorado a este corazón hasta lo más profundo de sus entrañas» (Barbin, 1980, pág. 103). Barbin afirma que la política consistente en hacer una división absoluta entre sexos visible y abierta al análisis médico está abocada al fracaso.

Un famoso cuadro de la época parece confirmar su caso. En 1875, el pintor norteamericano Thomas Eakins representó a un famoso cirujano, llamado Samuel D. Gross, trabajando en Filadelfia (véase la figura 5.2). Conocido como *La clase práctica de Gross*, el lienzo muestra a Gross dirigiendo una operación al tiempo que instruye sobre sus métodos a los estudiantes. A primera vista, el cuadro constituye una representación de la heroica maestría de la medicina moderna sobre la debilidad del cuerpo humano. Describe un tratamiento para la osteomielitis, o infección del hueso, una enfermedad que en la actualidad se trata con antibióticos pero que en tiempos de Gross constituía una amenaza para la vida. El propio Eakins conocía bien la medicina moderna, pues había estudiado con Gross en la École de Médecine de París (Johns, 1983, págs. 46-48). Lo más sorprendente del cuadro es que no hay forma de determinar si el paciente es un hombre o una mujer. Como dice Marcia Pointon, este «género indeterminado forma parte de la circunstancia en la que este personaje desempeña la función de fetiche en la imagen»

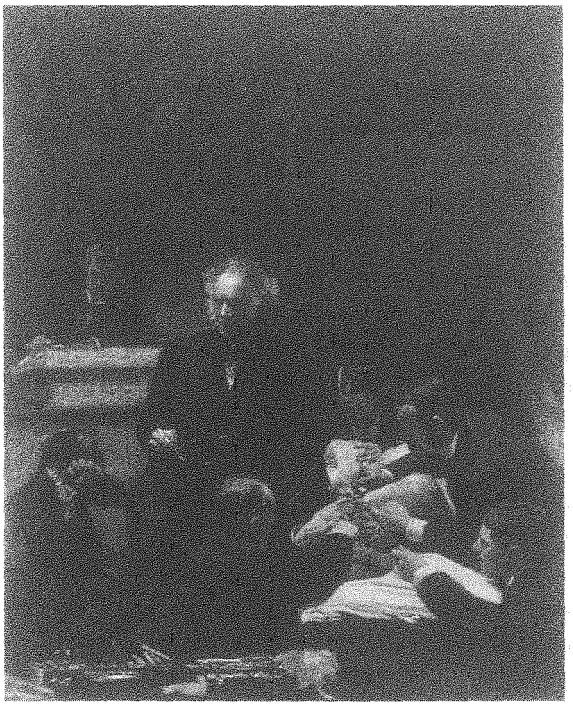

Figura 5.2. Thomas Eakins, *La clase práctica de Gross.* Cortesía de la librería de arte Bridgeman.

(Pointon, 1990, pág. 50). El fetiche aquí encarna la moderna creencia de que el cuerpo humano es completamente legible y está sometido a una de las dos principales clasificaciones según el sexo. En lo más profundo de su homenaje a la medicina moderna, Eakins, al igual que el fetichista, admite la ambigüedad al tiempo que la niega. Procurando ser lo más realista posible, el artista expresa una ambigüedad que debilita uno de los principales conceptos de la realidad de la época. Tampoco esta ambivalencia podría ser más inadecuada que en un retrato del doctor Gross. En 1849, realizó una operación en la que castró a un niño «considerado niña» que tenía testículos. En un artículo sobre este procedimiento, Gross comentaba:

> La organización defectuosa de los genitales externos es una de las desgracias más espantosas que puede ocurrirle a cualquier ser humano. No hay nada que pueda ejercer una influencia tan funesta sobre sus sentimientos morales y sociales, pues conlleva un sentimiento de autodegra-

> dación y humillación mental, [...] y también la convicción de que un individuo así está privado para siempre de las alegrías y placeres de la vida conyugal, es un marginado de la sociedad, odiado y despreciado, e injuriado y perseguido por el mundo.
>
> (Epstein, 1990, pág. 121)

Tal intensidad en los sentimientos creó una identidad sexual (masculina) para el paciente de Gross en la obra de Eakins, ya que la alternativa hubiera sido cuestionarse el modo realista de la propia representación. A pesar de la falta de evidencia visual, la mirada fetichista fue capaz de «ver» el género del paciente que, en realidad, era ambiguo.

La propia creación de un concepto estándar de lo humano implica la eliminación de muchos casos individuales con el fin de poder mantener las categorías generales. En su informe histórico sobre la actitud hacia los individuos de género indeterminado, Julia Epstein concluía:

> El género es una categoría histórica y culturalmente relativa, y la ciencia médica ha reconocido la enorme plasticidad de la sexualidad y el género. Los indicadores anatómicos no son siempre determinantes. Aunque la medicina reconoce la flexibilidad de lo continuo en la que tiene lugar la diferenciación sexual, este reconocimiento no ha desembocado, como podríamos haber presupuesto, en un necesario espacio jurídico para aquellos que ocupan lugares minoritarios (que son, irónicamente, sus puntos medios) en lo continuo.
>
> (Epstein, 1990, pág. 128)

Así, la claridad del principio clasificatorio invalida la existencia de unos determinados individuos reales. Además, los avances en cirugía y en el diagnóstico médico, tales como las pruebas genéticas, posibilitan que los «individuos de sexo o género indefinido» sean eliminados, ya sea mediante la interrupción del embarazo o por una temprana intervención quirúrgica.

Observando el sexo femenino

El derecho de la profesión médica a determinar el sexo y a restringir esta elección a dos posibilidades, está siendo cuestionado en la actualidad, al tiempo que se le dedica atención. Desde 1996 un grupo conocido como la Intersex Society of North America (ISNA) ha recibido una cobertura favorable por parte de los medios de comunicación estadounidenses en relación con su campaña en contra de este tipo de cirugía. En 1997 se plantearon cuestiones sobre la política del gobierno con respecto a los individuos intersexuales en la Cámara de los Comunes del nuevo gobierno laborista de Gran Bretaña. La ISNA ha establecido un diálogo con la profesión médica para intentar convencer a los profesionales de que la intervención quirúrgica no debe practicarse de forma automática, aunque hay que reconocer que puede ser adecuada en casos individuales. La ISNA define a los intersexuales como «los individuos nacidos con una anatomía o fisiología que difiere de los principios culturales del macho y la hembra». Esta fórmula considera imposible una definición del sexo puramente biológica. Al mismo tiempo, pone en entredicho las ideas de cultura como una tradición aceptada que determina la identidad. El ideal cultural del cuerpo humano perfecto niega el propio derecho a la existencia a las personas intersexuales. Una de cada mil personas nacidas vivas es intersexual, lo cual dista mucho de ser algo insignificante. La búsqueda de un ideal sexual cultural ha conducido a que, en Estados Unidos, se haya practicado en un año la eliminación quirúrgica del clítoris a unas dos mil chicas que lo tenían más grande de lo habitual. Eso ha provocado con asiduidad una pérdida de la sensibilidad sexual y desorientación psicológica. Parece ser que la regla general dicta que cualquier órgano sexual de más de dos centímetros y medio debe conservarse y denominarse pene, mientras que todo aquel que sea más corto se extirpa y se convierte en un clítoris. Normalmente se utilizan hormonas y cirugía adicional para acabar con la labor. El hecho de que la ISNA se refiera a esta práctica como Mutilación Genital Intersexual (IGM) demuestra que el tema provoca una ruptura en la política cultural contemporánea mundial. La mutilación genital femenina (FGM), a veces denominada incorrectamente cir-

cuncisión femenina, es una práctica que afecta a ciento treinta millones de mujeres en África, Asia y Oriente Próximo, a pesar de que ocho naciones africanas han prohibido esta práctica recientemente. Las mujeres son sometidas a la extirpación del clítoris y los labios menores e incluso a una acción conocida como infibulación en la que se cose el orificio vaginal dejando sólo una pequeña abertura. La FGM se ha convertido en una *cause célèbre* en los medios de comunicación occidentales, uniendo a una inusual alianza de feministas, organizaciones religiosas y profesionales médicos. Estos grupos rechazan la defensa de la FGM como norma cultural en África, apelando a los derechos humanos, del mismo modo en que los individuos intersexuales exigen el derecho a un género indeterminado. Prathibha Parmar argumenta de forma contundente: «La expresión "Tortura no es cultura" nos dice de forma bastante clara que no podemos aceptar la violencia hecha ritual como una parte intrínseca de cualquier cultura» (Parmar y Walker, 1993, pág. 95). El éxito de esta campaña y el consiguiente aumento de la conciencia pública en relación con este tema ha hecho posible que algunos grupos como la Intersex Society (Sociedad Intersexual) hayan conseguido que se oigan sus protestas contra las intervenciones médicas en Occidente. Cheryl Chase, uno de los fundadores de ISNA, dice: «Los africanos tienen sus razones culturales para amputar el clítoris a las chicas y nosotros tenemos las nuestras para hacer lo mismo. Es mucho más fácil ver lo irracional en otra cultura que verlo en la nuestra» (Angier, 1997).

Dado que la cultura se define como una tradición heredada, los médicos partidarios de la FGM tienen la historia de su lado. El historiador Heródoto, perteneciente a la antigua Grecia del siglo v a. de C., ya la conocía y en la era moderna se ha practicado mucho (Klein, 1989, pág. 28). Los defensores como la novelista Alice Walker, han reestructurado el tema basándose en el derecho de la mujer a verse como un ser completo: «Sin el clítoris y otros órganos sexuales, una mujer nunca puede verse reflejada en los órganos sanos e intactos de otra. Su visión sexual está afectada y sólo el más devoto amante será "visto" de forma sexual» (Parmar y Walker, 1993, pág. 19). La percepción visual del cuerpo femenino es además fundamental en el tema de la FGM, cuyos defensores afirman que los genitales femeninos en estado natural son feos o impuros. Motivos similares son los que han llevado a los cirujanos de

Estados Unidos a realizar operaciones en personas intersexuales porque, según palabras de un doctor, «no creo que se les pueda decir a los padres que es una niña normal y que luego tengan que enfrentarse con algo que parece un clítoris agrandado o un pene, cada vez que le cambien el pañal» (Angier, 1997). A una persona que fue sometida a una clitoridectomía en Estados Unidos se le dijo: «Te lo tenemos que quitar porque quieres ser como las otras niñas de tu clase». De repente, lo importante en la FGM y en el intersexo no es la esencia del cuerpo, ya sea macho o hembra, sino su apariencia.

El concepto de Walker sobre el daño visual resultante de la FGM debe contrastarse con la situación local en la que la mayoría de mujeres están sujetas a estos procedimientos. Hanny Lighfoot Klein informa de que «históricamente hablando, las mujeres no circuncidadas de Sudán han sido generalmente esclavas, y el apelativo implica ilegitimidad y un origen no árabe». Las mujeres intactas son criticadas por otras mujeres por tener «esa cosa colgando entre [sus] piernas» (Klein, 1989, pág. 72). En Malí, los bambara creen que lo que ellos llaman *Wanzo* o poder maligno vive en el prepucio o en el clítoris del niño y que ambos deben cortarse para mantener el orden social. Al mismo tiempo, la masculinidad de la hembra y la feminidad del macho se encuentran localizados en estos órganos. Así, tanto la FGM como la circuncisión de los machos, son fundamentales para mantener el orden social y la diferencia sexual. La repugnancia que se siente al mirar los órganos sexuales intactos está, en cambio, motivada por la comprensión de que estas distinciones no pueden ser en absoluto naturales, sino más bien culturales. Esto recuerda la teoría de la diferencia sexual de Freud, según la cual la posesión o carencia del falo define la naturaleza de la persona. Sin embargo, esta distinción aparentemente natural gira alrededor de un órgano no existente: el falo materno. En este sentido, la FGM puede interpretarse como un intento exagerado de insistir en la principal diferencia sexual entre machos y hembras mediante la ablación del clítoris, el órgano femenino que podría confundirse con el falo. Por tanto, parece ser que la cultura a la que se apela para defender la FGM no es cultura en el sentido del conocimiento y las prácticas humanas, sino cultura utilizada para crear diferencias «naturales» entre hombres y mujeres que son validadas por su antigüedad. La idealización de un cuerpo fantasmagóri-

co perfecto —podría decirse, de un cuerpo fetiche— permite un único medio de representación. Si vamos a eliminar la coacción de la cultura será necesario reestructurar la mirada para posibilitar múltiples puntos de vista, y para ello habrá que mirar más hacia adelante que hacia atrás.

Walker establece un paralelismo entre la preocupación contemporánea occidental y la modificación del cuerpo con la FGM: «Parece como si en el "progresista" Occidente, la mutilación genital se hubiera extendido al cuerpo entero, pues las mujeres (principalmente) se apresuran a cambiar sus pechos, su nariz, su peso y su figura» (Parmar y Walker, 1993, pág. 9). El paralelismo resulta sorprendente, pero es importante destacar que, normalmente, se obliga a practicar la FGM a las mujeres jóvenes con o sin su consentimiento, mientras que las occidentales deciden si quieren someterse a la cirugía estética, aunque soportan una gran presión social por alcanzar el ideal del «cuerpo diez». Hoy en día incluso es posible practicar una operación de cirugía plástica en los labios vaginales; tal procedimiento está destinado «a mejorar la apariencia de los genitales femeninos... lo máximo para que las mujeres estén preciosas en todas partes» (Kamps, 1998). A pesar de que todavía son muy pocas las mujeres que se han sometido a este tipo de operaciones, al menos una de ellas afirma que este procedimiento la ha hecho «muy feliz». A medida que tales modificaciones van aplicándose a todos los aspectos imaginables del cuerpo, nuestro concepto sobre el cuerpo físico va cambiando. Según unas asombrosas palabras de Anne Balsamo, la visualización del cuerpo realizada por ordenador que utilizan los cirujanos plásticos «transforma el cuerpo material en un medio visual» (Balsamo, 1992). En lugar de ahondar más profundamente en el cuerpo, estos procedimientos pueden conducir a que los cuerpos individuales se ajusten a una norma estética: «En este sentido, la cirugía estética transforma *literalmente* el cuerpo material en un signo de cultura». Queda claro que el cuerpo de quienes son considerados racialmente diferentes siempre se ha entendido como un signo de cultura. Al igual que en el caso de la FGM, ahora los cirujanos plásticos intentan aplicar estas definiciones culturales sobre el modo en que un cuerpo debería expresar su género directamente sobre aquel cuerpo en el que se basa, según palabras de un texto estándar sobre el tema, en una «escala de armonía y equilibrio [...] La armonía y simetría se comparan con algo

mental, casi mágico e ideal, que es nuestro concepto base de la belleza». No resulta sorprendente que la «cara ideal» sea blanca, del norte de Europa. Aunque cada vez son más los hombres que se someten a estos procedimientos, están principalmente dirigidos a las mujeres, que se sienten responsables de los distintos «defectos» de sus cuerpos. La presión por «estar perfecta» es tan fuerte que algunas mujeres se someten a continuas operaciones, convirtiéndose en «esclavas del bisturí» a los treinta y tantos o cuarenta y tantos años.

Sin embargo, al echar un vistazo a la extendida moda del *body-piercing*, los tatuajes y las fantasías *ciberpunks* acerca de las prótesis tecnológicas, Balsamo sugiere que puede que necesitemos ir más allá de una «nostalgia neorromántica sobre el cuerpo natural y sin marcas». El cuerpo natural y sin marcas es exactamente lo que defienden quienes están en contra de la FGM, estableciendo una brecha Primer Mundo/Tercer Mundo en relación con los usos del cuerpo humano. Mientras que los teóricos occidentales proclaman el fin del cuerpo, las mujeres del Tercer y Cuarto Mundo reivindican el derecho a comenzar a poseer sus propios cuerpos. ¿Cómo podemos superar este punto muerto? El primer movimiento consiste en abandonar estas oposiciones binarias que insisten en confrontar lo natural/no-occidental con lo cultural/occidental. La identidad no es ni cultural ni natural en lo que a la oposición binaria se refiere, sino que es una formación que fluye constantemente, utilizando recursos físicos, psíquicos y creativos para crear un concepto del yo o los yoes partiendo de una serie de posibilidades que son fractales y no lineales. No puede existir la oposición entre un cuerpo «occidental» y uno «no-occidental». El caso de los niños intersexuales demuestra que incluso los principales marcadores de la identidad pueden cuestionarse en todas las posiciones. Tampoco la oposición entre la cirugía estética occidental y la FGM no-occidental debe someterse a un examen más exhaustivo. Las mujeres venezolanas que quieren participar en el enormemente exitoso certamen de Miss Venezuela deben someterse a una rutina consistente en una dieta de adelgazamiento y la práctica de liposucciones y cirugía estética para conseguir el aspecto deseado. Coco Fusco explica que «se eliminan las marcas de nacimiento, se reduce la nariz, se levantan las cejas para conseguir unos ojos más grandes y se ponen implantes del pecho en las mejillas» (Fusco,

1997, pág. 69). En un campo diferente, parece ser que la cirugía estética se ha convertido en una práctica común entre los magnates de la droga que quieren evitar ser detenidos. Esta práctica condujo a la muerte al mafioso mejicano Amado Carrillo Fuentes, quien falleció en 1997 tras una drástica operación de ocho horas. Al mismo tiempo, las naciones occidentales se tienen que enfrentar a la práctica de la FGM dentro de sus propias fronteras, pues la migración mundial ha introducido a africanos y a asiáticos en todas las sociedades occidentales. Un enfoque transcultural necesita encontrar formas para mirar a través de estas brechas de un modo transitivo, en lugar de perpetuar las divisiones que no conducen a nada. El cruce de los límites disciplinarios no es, por tanto, algo que se hace sólo por placer intelectual, sino porque es el único modo de avanzar más allá de estos dilemas. Sin embargo, resulta más fácil hablar de estas transformaciones que llevarlas a cabo. En el resto de este capítulo esbozaré una posible ruta hacia la larga mirada transcultural.

Mezclando la política cultural sobre la raza y la reproducción

Para llevar a cabo una reevaluación de la mirada, es primordial incorporar el tema de la «raza» y sus representaciones. Fetichismo es un término que tiene inevitables connotaciones de raza y colonialismo, pues se deriva de la creencia europea de que las religiones africanas giraban en torno a objetos fetiche. La producción de una «biología de la inconmensurabilidad» fue algo que se puso en entredicho y que dependió del tema del mestizaje, donde los discursos sobre raza y sexualidad engendraban literalmente la realidad. El término mestizaje, que contiene una gran tensión, hace referencia a la «mezcla» de «diferentes» razas en la reproducción sexual, lo que desemboca en la generación de un nuevo híbrido. Las dificultades lingüísticas que encontramos al intentar referirnos a este tema sin usar una terminología racial indican la persistencia de los conceptos raciales en la vida cotidiana occidental. En la época colonial, los españoles inventaron un vocabulario extremadamente complicado para designar a estos vástagos, según los grados de blancura o negrura y la ascendencia india. Algunos de estos términos se siguen

utilizando en la actualidad. Así, decimos mulato/a para designar al hijo/a de blanco/a y africano/a. El término mestizo hacía referencia originariamente al hijo/a de indio/a y mulato/a, pero en la actualidad el término se aplica a la red que procede de los cruces culturales y que ha generado las actuales poblaciones del Caribe y de Latinoamérica. Dado que este lenguaje tiene su origen en teorías sobre la pureza racial, estos temas siguen siendo extremadamente controvertidos. Así ha quedado recientemente demostrado en la compleja propuesta de incluir la categoría de «raza mixta» en el próximo censo de Estados Unidos. Irónicamente, el simple hecho de que individuos de etnias diferentes puedan tener y tengan hijos entre ellos, a pesar de que se hubiera negado de forma sistemática o calificado de moralmente inadecuado, desmiente el concepto sobre las distintas razas humanas. Esta mezcla de afirmación y negación es típica de la mirada fetichista. El fetichismo permitió negar a los hombres occidentales lo que debía haber sido la experiencia directa de sus sentidos en la larga historia del mestizaje en África, en las plantaciones de esclavos del continente americano y en el Caribe. Además, como veremos, tampoco debemos olvidar que la homosexualidad es un posible resultado de la experiencia visual que conduce al fetichismo.

Resulta difícil encontrar explicaciones históricas racionales para un área excesivamente determinada como la clasificación racial de los humanos. Por ejemplo: En la Jamaica colonial, los británicos aplicaron un régimen relativamente relajado bajo el cual todo aquel que contara con tres o más generaciones de ascendentes totalmente africanos sería considerado blanco. Además, Edward Long, un británico apasionado defensor de la esclavitud en el Caribe del siglo XVIII, insistiría en que los mulatos eran infértiles entre ellos. Siguiendo la doctrina del naturalista Buffon, quien sostenía que sólo se podía engendrar entre iguales, argumentaba que los mulatos «no tienen parecido con nada establecido y, por tanto, no pueden producir nada que se parezca a ellos mismos, porque todo lo que se necesita en esta producción es un cierto grado de conformidad entre la forma del cuerpo y los órganos genitales» (Long, 1774, vol. II, pág. 335). Dicho de otro modo: los genitales del mulato/a eran inevitablemente deformes debido a su origen mixto. Trabajando a partir de esta fantástica teoría, Long intentó demostrar que «el blanco y el negro no tienen un origen común». Ésta era, claro está, su premisa

inicial, que servía para justificar la esclavitud y el colonialismo y debía mantenerse incluso ante la evidencia diaria de lo contrario.

Los científicos intentaron confirmar estas teorías mediante disecciones y exámenes de los genitales femeninos, en busca de una diferencia visible que confirmara la anomalía de la mujer africana. Una mujer a la que sólo conocemos como Saartje Baartman, la denominada Venus Hotentote, se convirtió en el «eslabón perdido». En 1810, Baartman fue conducida a Londres desde Sudáfrica, donde había crecido como persona perteneciente al pueblo khoi. Fue exhibida ante el público en el Egyptian Hall de la época, un importante lugar de la escena londinense para la muestra de nuevos fenómenos visuales. Años más tarde, en 1824, se expondría en este mismo enclave *La balsa de la Medusa* de Theodore Géricault y se realizaría el pase de la primera película comercial británica en 1896. Los visitantes de principios del siglo XIX quedaron fascinados sobre todo ante la visión de lo que parecían unas pronunciadas nalgas, y que identificaron como el signo de la anomalía africana. La forma de sus glúteos se atribuyó a una enfermedad denominada esteatopigia, lo cual convertía su cuerpo en un síntoma de la misma. Sin embargo, tras su muerte a los veintiséis años en 1815, el biólogo francés Georges Cuvier llevó a cabo una disección quirúrgica de sus genitales llegando a la conclusión de que en ellos se ubicaba el verdadero emplazamiento de su desviación, lo cual se descubría a través de la escrupulosa mirada médica pero no con un vistazo superficial (Fausto-Sterling, 1995). Al igual que las personas de sexo indeterminado de la época actual, se dijo que Baartman tenía un clítoris inusitadamente grande, signo de su supuesta lascivia sexual. Esta hipertrofia clitorial se sigue utilizando para justificar la FGM en todo el mundo. Los genitales de Baartman se conservaron en el Musée de l'Homme de París, como importante prueba de su anormalidad. Puede resultar extraño que un solo ejemplo sirviera para clasificar a un enorme grupo de personas como el de las mujeres africanas, pero este tipo de extrapolaciones eran completamente normales en la antropología del siglo XIX. La raza, la sexualidad y el género estaban ligados de forma inextricable a un sistema de clasificación que insistía en que estas categorías eran visibles en el cuerpo de Baartman, que fue considerada como un espécimen más que como un individuo. Los genitales de Baartman se convirtieron en un fe-

tiche que testificaba la existencia de una importante diferencia racial y de género que, hasta cierto punto, se sabía que era falsa pero que sin embargo se defendía de forma dogmática. Así pues, Baartman estableció una tipología para la moderna clasificación visual: el fetichismo de la mirada, que se debe a la continua fascinación de un caso que ha llamado la atención del novelista Paul Di Filippo, de la dramaturga Suzan-Lori y de artistas como Frida High Tesfagiorgis en Estados Unidos, Ike Udé en Gran Bretaña y Penny Siopis en Sudáfrica.

A mediados del siglo XIX las clasificaciones en función del sexo y la raza eran un tema clave para los artistas del continente americano, donde todavía se forcejeaba con la esclavitud, mientras que la mayoría de países europeos ya la habían abolido de forma gradual. Uno de los trabajos más famosos fue una obra titulada *The Octoroon* (1859), que era una adaptación que realizó el dramaturgo irlandés Dion Boucicault de la novela *The Quadroon*, de Mayne Reid. Boucicault había vivido en Nueva Orleans durante la década de los cincuenta del siglo XIX, donde habría visto como algunas mujeres, que tenían un cuarto (cuarterona) o un octavo (octronesa) de sangre africana, eran vendidas como «chicas exóticas» por cinco o diez veces más de lo que costaba un trabajador del campo. Una de estas mujeres, Louisa Picquet, recordaba que fue vendida en Mobile por mil quinientos dólares, una cifra considerable en la época (Picquet, 1988, pág. 17). El motivo de este alto precio era el escalofrío sexual que generaban estas mujeres en los hombres blancos, quienes encontraban excitante lo que el historiador teatral Joseph Roach denomina «la dualidad del sujeto: blanco y negro, niña y mujer, ángel y muchacha» (Roach, 1992, pág. 180). Aquí la mirada (masculina) fetichista podría haberse expresado respondiendo a la dualidad de la mujer liminal. Se convirtió en algo común referirse a estas mujeres como seres trágicos, atrapados entre dos mundos. En la obra de Boucicault, un inglés llamado George Peyton hereda una plantación en Lousiana. Al llegar al Sur, se enamora de una octronesa llamada Zoe. Cuando le propone matrimonio, ella le dice que mire sus manos: «¿Ves el tinte azulado de mis uñas?». La coloración también puede apreciarse en sus ojos y en su pelo: «Es la imborrable maldición de Caín. Una de cada ocho gotas de sangre que nutren mi corazón es negra; puede que sea de un rojo vivo como las demás, pero una gota envenena todo el torrente»

(Boucicault, 1987, pág. 154). Inevitablemente, Zoe muere al final de la obra y entonces sus ojos cambian de color misteriosamente y pierden el tinte africano.

El mestizaje se interpretaba, por tanto, en sorprendentes términos literarios: una de cada ocho gotas es negra, lo cual dejaría una inevitable marca visual. En su novela *El mulato* (1881) el escritor brasileño antiesclavista Aluíso Azevedo continuaba suscribiendo su creencia en la visibilidad del mestizaje. Su héroe, el doctor Raimundo José da Silva, un hombre de piel blanca y ojos azules, pide la mano de Ana Rosa, pero es rechazado porque resulta que fue hijo de una mujer esclava: «[Raimundo] se detuvo frente al espejo y se examinó detenidamente, intentando descubrir en su pálido rostro algo, algún signo que pudiera delatar su sangre negra. Miraba atentamente, retirando el pelo de sus sienes, tensando la piel de sus mejillas, observando sus orificios nasales e inspeccionando sus dientes. Acabó tirando el espejo sobre el tocador, poseído por una inmensa melancolía profunda y oscura» (Azevedo, 1990, pág. 211). Sobra decir que Raimundo fallece y que su amada se casa con el pretendiente adecuado. La visible marca de la raza indica que quien la posee no es un miembro de pleno derecho de la sociedad y por tanto no puede contraer matrimonio o tener hijos. Esta exclusión fue visualizada de forma asombrosa por el pintor de Kentucky, Thomas Satterwhite Noble, en su lienzo *El precio de la sangre* (Morris Museum of Art, Augusta, 1868). En él se observa a un personaje patriarcal blanco que acaba de vender a su mulato como esclavo. Un comerciante de esclavos, que parece ser judío, revisa el contrato de venta junto a un montón de oro que conforma el precio acordado. El hijo aparta la vista con el ceño fruncido mientras que el padre mira al espectador desde el cuadro. Noble habría supuesto que el público sería blanco, con la consecuencia de que el niño mestizo no está situado para ser observado (Boime, 1990, págs. 83-84). Expresándolo en términos psicoanalíticos: Al igual que las mujeres, el mulato tampoco puede poseer la mirada fija/falo. Su otredad racial lo excluye de las filas del patriarcado, especialmente de las transacciones importantes como el matrimonio y el alumbramiento. Sólo sirve para morir o ser vendido.

Aunque la biología no siempre ha dado argumentos firmes contra el mestizaje, la moralidad siempre ha contado con ella para llenar el vacío.

En 1860, el sociólogo sureño Henry Hughes declaraba que: «La impureza de las razas va en contra de las leyes de la naturaleza. Los mulatos son monstruos. La ley de la naturaleza es la ley de Dios. La misma ley que prohíbe la fusión consanguínea, prohíbe la fusión étnica. Ambas son incestuosas. La fusión es incesto» (Rogers, 1994, pág. 166). Hughes reconocía que la reproducción sexual entre razas era biológicamente posible, pero afirmaba que, al igual que el incesto, era moralmente intolerable. El paralelismo es algo extraño. El incesto se prohíbe por la proximidad de la pareja potencial, mientras que la teoría de la raza argumentaba que africanos y europeos eran fundamentalmente razas diferentes. Si realmente la ley del incesto debía aplicarse en conjunción con los dictados de la ciencia racial, entonces el mestizaje debería haber sido la regla y no la excepción. El deliberado desafío a la realidad en las polémicas proesclavitud/antimestizaje puede deducirse de las fotografías tomadas durante la época de la abolición de la esclavitud en Estados Unidos. En un típico retrato de grupo del año 1863 titulado «esclavos emancipados», se colocó deliberadamente en la primera fila de la fotografía a varios niños de piel clara, con el fin de que esta visión provocara mayor indignación abolicionista (véase la figura 5.3). Los abolicionistas utilizarían los prejuicios raciales en su beneficio publicando fotografías de niños esclavos «blancos», como la de «Charles Taylor, de ocho años de edad. Su tez es muy blanca, su pelo claro y sedoso». Si la esclavitud se defendía como la lógica prolongación de la «inferioridad» de los africanos, tales argumentos se desharían ante la obvia hibridez de la verdadera población esclava de la Norteamérica de mediados del siglo XIX.

Tras la abolición de la esclavitud en Estados Unidos, los hombres blancos vieron disminuidas sus posibilidades de mantener relaciones con mujeres negras a través de la coacción, a pesar de que verdaderamente no desaparecieron, especialmente en el mundo del sexo comercial. Sin embargo, en las nuevas colonias africanas era una práctica casi universal que los hombres europeos tuvieran concubinas africanas. Como siempre, los escritores europeos decían estar asombrados al descubrir dichas relaciones. A continuación, por ejemplo, citaremos al naturalista británico Wollaston describiendo la situación en el Congo:

Figura 5.3. M. H. Kimball, *Carte-de-Visite* (Tarjeta de presentación) *de esclavos emancipados traídos de Louisiana por el coronel H. Hanks,* 1863. The New York Historical Society.

> Casi todos los funcionarios europeos mantienen a una amante negra. Lo correcto o incorrecto de esta acción no tiene que discutirse aquí, pero la notoria posición que ocupan las mujeres es bastante inexcusable. No es cosa extraña ver un grupo de estas mujeres paseando por un puesto (fronterizo) chillando y riéndose, y manteniendo conversaciones en tono de broma con los europeos al pasar ante sus casas; o también es muy probable que los europeos salgan y bromeen con ellas *coram populo* [ante todo el mundo]. [...] Es imposible que los nativos, al ver que las mujeres de su propia raza son tratadas con una familiaridad abierta y licenciosa, sientan grado alguno de respeto por sus amos europeos, y cuando es así, la disciplina y la obediencia a la autoridad brillan por su ausencia.
>
> (Wollaston, 1908, pág. 182)

Parece ser que, al igual que Kurtz, el personaje de ficción de Conrad, la mayoría de los funcionarios coloniales se volvieron «nativos», al menos en este aspecto. En realidad Wollaston no se oponía a las relaciones sexuales en sí mismas, sino a la ruptura del respeto entre africanos y europeos a la que conducían estas relaciones. Es más, el escándalo era totalmente evidente para los africanos, que se enfrentaban a la fantasía

colonial de que el europeo era, utilizando la frase de Mary-Louise Pratt, «monarca-de-todo-lo-que-yo-contemplo».

Las mujeres africanas implicadas se encontraban en una curiosa posición. Por un lado, estaban obligadas a mantener relaciones sexuales con los funcionarios coloniales, pero como resultado de ello adquirían cierta forma de autoridad. Así lo argumentó Jenny Sharpe en el caso del Caribe: «Las mujeres esclavas utilizaban sus relaciones con hombres libres para poner en tela de juicio el derecho de propiedad de sus amos». Al hacer esto, ganaban lo que Harriet Jacobs denominaba en su obra *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861) «algo parecido a la libertad» (Sharpe, 1996, págs. 32, 46). En México este personaje ambivalente estaba representado por Malinche, la mujer azteca que se convirtió en la intérprete de Hernán Cortés. Tuvo que compensar la obtención de mayor poder personal haciendo daño a su propio pueblo, por lo que fue considerada una traidora hasta que se ha convertido en un símbolo para las feministas lesbianas chicanas (Godberg, 1992, pág. 204).

Las elecciones que tenían estas mujeres eran cualquier cosa menos libres. Llegado este punto, nos encontramos en la intersección de uno de los mitos más duraderos del colonialismo y uno de los problemas más difíciles para los estudios poscoloniales. El mito del colonialismo consistía en que la mujer africana era tan sexualmente lasciva que incluso hubiera tenido relaciones con primates. La obsesión por Baartman y otras mujeres africanas provenía de lo que Robert Young denominó «un deseo ambivalente e impulsivo en lo más profundo del realismo: una atracción libidinosa compulsiva, negada por una igual insistencia en la repulsión» (Young, 1995, pág. 149). Esta conexión adquirió un prestigio tal que cuando Sigmund Freud se vio obligado a admitir su ignorancia sobre la sexualidad femenina, la describió como el «Continente Negro». África como un todo pasó a simbolizar las misteriosas fuerzas de la sexualidad femenina para los hombres europeos.

Una forma de rebatir este mito ha sido intentar descubrir lo que las propias mujeres piensan de sus vidas, pero ha resultado difícil, debido a las problemáticas fuentes. Un importante debate historiográfico sobre este tema se ha basado en la experiencia de la *sati*, la práctica mediante la cual las mujeres hindúes se autoinmolaban lanzándose a las piras funerarias de sus maridos. Gayatri Spivak resume los debates sobre la *sati*

como discusiones entre hombres: «La abolición de este rito por parte de los británicos se ha entendido como un modo de que "los hombres blancos libren a las mujeres morenas de los hombres morenos". Las mujeres blancas, desde las misioneras británicas del siglo XIX hasta Mary Daly, no aportaron una alternativa comprensiva. El argumento nativista indio, una parodia de la nostalgia por los orígenes perdidos, se pronuncia contra ello: "Las mujeres realmente querían morir"» (Spivak, 1994, pág. 93). La alternativa evidente hubiera sido intentar comprender los motivos de las mujeres implicadas, pero Spivak niega que los textos disponibles, tanto para los hombres británicos como para los hindúes, permitan que las mujeres sean escuchadas y concluye diciendo que «el subalterno no puede hablar». Aunque algunos eruditos intentaron mitigar la rotundidad de esta frase, la extrema dificultad para recuperar la experiencia de las mujeres bajo el colonialismo persiste todavía, lo cual es el resultado directo de su triple opresión por la raza, la clase y el género.

Una forma ajena al dilema puede consistir en procurar no sólo escuchar a la mujer subalterna, sino en verla. A pesar de que la evidencia de la *sati* procede mayoritariamente de los textos escritos, el material visual es el que nos suministra el conocimiento que tenemos sobre las mujeres de Kongo que se convirtieron en las «amantes» de los europeos. Entre las grandes cantidades de fotografías etnográficas y paisajísticas del Congo, se han encontrado muchos retratos de mujeres africanas, que normalmente iban acompañadas de un pie de foto más bien tímido o contaban con la presencia de niños pequeños. Parece que muchos hombres europeos, aunque no eran capaces de expresarlo, deseaban tener recuerdos de las mujeres con las que se habían encariñado y de los hijos que compartían con ellas. Aquí vemos a las mujeres tal como los colonizadores querían verlas. Al mismo tiempo, podemos observar una mezcla de autopresentación, adorno y resistencia creada por las mujeres de Kongo para obtener «algo parecido a la libertad». Dada la ignorancia generalizada de los europeos en lo que a las lenguas africanas se refiere, era algo insólito que sus relaciones, si así pueden llamarse, se centraran en el lenguaje, ya fuese escrito o hablado. Eran encuentros visuales en los que las mujeres africanas se presentaban de tal manera que los europeos las consideraban «nativas» sexualmente promiscuas y al

mismo tiempo eso permitía que dichas mujeres crearan una imagen que les ofreciera un cierto escape a la dureza de la vida colonial.

Estudiemos la fotografía de 1899, de Albert Lloyd, titulada «El obispo Tucker y una señora pigmeo» (véase la figura 5.4). En ella se ve a Tucker ataviado con la vestimenta colonial adecuada y luciendo un salacot, de pie frente a su tienda. A su derecha hay una joven mujer mbuti (pigmeo) y su brazo izquierdo rodea a un niño pequeño. Dado que Lloyd tituló a su libro *In Dwarf Land and Cannibal Country*, no era muy normal que se refiriera a una africana utilizando el término «señora». Seguramente eso encierre un cierto sarcasmo, pero también pueda deberse al malestar que siente el viajero por su relación transgresiva. ¿Eran Tucker y la mujer mbuti los padres del niño? ¿Son ambos sus hijos? Los hechos se desconocen, pero visualmente constituyen un grupo familiar, cuidadosamente colocado frente a la tienda de Tucker para sugerir una curiosa versión de domesticidad victoriana. Por el contrario, Herbert Lang, que era antropólogo y reportero, durante su estancia de cinco años en la región Mangbetu del Congo, entre 1910 y 1915, fotografió con frecuen-

Figura 5.4. Albert Lloyd, «El obispo Tucker y una señora pigmeo», de *In Dwarf Land and Cannibal Country*, Londres, 1899.

cia a una mujer a la que llamó «Una "parisiense" de la tribu de los mangbetu» (véase la figura 5.5). El término «parisiense» hace referencia, en parte, al asombroso tocado de rafia que luce la mujer, como si indicara que va a la moda. Pero, como Lang debía saber, su tocado no hacia referencia a la moda, sino a su rango social, e indicaba que pertenecía a la élite. Lo de «parisiense» también habría sugerido a los europeos que se trataba de una mujer con una sexualidad tan marcada que casi sería anormal. La mujer mangbetu entró a formar parte de la fantasía de Lang, al menos hasta el punto de fotografiarla como una «parisiense». Al mismo tiempo, su imagen resiste a su caracterización porque la pose y el comportamiento le confieren una dignidad y orgullo inconfundibles, a pesar de su condición de subalterna con relación al fotógrafo. Es a través de esta autopresentación y demostración de ambivalencia del tema

Figura 5.5. Herbert Lang, *Una «parisiense» de la tribu de los mangbetu*, 1910-1914. American Museum of Natural History.

colonial, que las mujeres de Kongo todavía pueden «hablarnos», a pesar de que ni siquiera conocemos sus nombres.

El hecho de que estas fotografías no sean legibles en el sentido literario o semiótico se debe a que aquellas mujeres intentaban no transmitir nada deliberadamente. Los amos de los esclavos y los administradores coloniales se quejaban constantemente de que sus porteadores eran vagos y haraganes. Marx citó lo que el llamó «un grito de indignación totalmente delicioso» del dueño de una plantación jamaicana del año 1857 que decía que los «negros libres [...] consideran que la holgazanería (indulgencia e inactividad) es el verdadero artículo de lujo» (Gilroy, 1991, pág. 153). *A posteriori*, es fácil observar que esta lentitud era una forma de bregar contra el poder de la esclavitud y el colonialismo. Este tipo de resistencia siempre conllevaba el riesgo de violentas represalias por parte de los capataces y encargados. Las mujeres de Kongo procuraban ser poco o nada productivas a través de conductas que los europeos no pudieran castigar fácilmente. Como diría Wollaston, los chismes y el parloteo son improductivos por definición en el aspecto económico pero a menudo pueden convertirse en el «emplazamiento de la rebeldía y la resistencia» (Rogoff, 1996, pág. 59). Los elaborados tocados y pinturas corporales que llevaron a Lang a comparar a las mujeres mangbetu con las parisienses, eran actividades que llevaban mucho tiempo pero que los europeos consideraban apropiadas y, por tanto, permitían. Los europeos, que ansiaban negar la realidad de las relaciones entre culturas, consideraban improductivos incluso a los niños que engendraban con las mujeres africanas. No podían ser reconocidos como hijos legítimos, pero tampoco podían recibir el mismo trato que los «verdaderos» africanos. Improductivo no es lo mismo que carente de sentido. Siendo improductivas, estas mujeres creaban una imagen que resultaba fascinante para los europeos, precisamente porque no podían definirla. Esta cultura visual de autopresentación y embellecimiento constituía una forma de resistencia al poder colonial que era necesariamente «débil» y sin embargo efectiva.

Una mirada distinta: los ojos de Roger Casement

En este momento necesito detener el relato y preguntarme: ¿cómo puedo ver esta escena? ¿A través de qué ojos estoy viendo? En el caso del Congo, la respuesta está clara: los ojos de Roger Casement complementan la mirada de Langston Hughes y así permiten que la mirada de finales del siglo xx se pose en el Congo. Casement fue el cónsul británico del Estado Libre del Congo, cuyo informe de 1904 dirigido al secretario de Relaciones Exteriores, sir Edward Grey, condujo a la acción internacional a reformar este país. Su informe disipó los años de disimulo por parte de belgas y viajeros europeos y descubrió a los historiadores el «auténtico» modo de mirar al Congo. Es como si, aconsejados por Descartes, situásemos nuestros ojos en la abertura de la cámara oscura para ver la realidad colonial. Pero la mirada de Casement no necesita ser comprendida como la verdad, sino como una mirada diferente a la colonial. Al igual que Hughes, Casement era *gay* en una cultura que había decidido que el «homosexual» pertenecía a una especie distinta pero inferior. En Gran Bretaña, la Enmienda de Labouchère que modificaba el Acta del Derecho Penal de 1885, estableció que todos los contactos sexuales entre hombres constituían delito (Weeks, 1989, pág. 102). El estatuto establecía que los *gays* estaban marcados con «el distintivo de una clase especializada y extraordinaria como si sus cuerpos contaran con algunas peculiaridades físicas» (Weeks, 1989, pág. 100). En su diario de 1903, Casement parecía aceptar el diagnóstico aunque rechazaba el remedio. Describió el suicidio del soldado sir Hector MacDonald acusado de ser homosexual: «El caso más penoso de este tipo que puede despertar la conciencia nacional en busca de métodos más sensatos para curar una terrible enfermedad, diferentes a la legislación penal» (Girodias y Singleton-Gates, 1959, pág. 123).

Casement sobrepasó aún más la norma sexual manteniendo relaciones con hombres africanos de forma regular. En sus diarios, que constituyen la base de este último informe, hablaba de forma ocasional de hombres atractivos y bien dotados, al tiempo que relataba las atrocidades sin por ello generar incongruencias. En otro momento de surrealismo colonial, Joseph Conrad y Roger Casement se encontraron en el

Congo en 1897. Allí el escritor pudo ver cómo el diplomático se internaba en la selva con la única compañía de un hombre de Loanda y con un «aire de conquistador. [...] Pocos meses más tarde sucedió que lo vio llegar algo más delgado, algo más moreno, con sus bastones, sus perros y el chico de Loanda [*sic*], y bastante sereno, como si hubiese ido a dar un paseo por el parque» (Girodias y Singleton-Gates, 1959, pág. 93). Por tanto, la experiencia sexual de Casement tiene lugar entre bastidores, de forma literalmente obscena. Este encuentro entre miembros del mismo sexo pertenecientes a culturas diferentes que no podía nombrarse dejó, sin embargo y como decía la ciencia médica, sus señales físicas en Casement, volviendo su piel más morena y su cuerpo más amanerado.

Aunque Casement conservaba su privilegio colonial, esta relación parece mucho menos forzada de lo habitual en la sociedad colonial. Además, constituyó un verdadero escándalo en la posterior vida de Casement, y aunque muchos europeos viajaron a África para tener relaciones con personas del mismo sexo, normalmente lo harían con hombres que vendían su cuerpo o de forma coercitiva. Cada grado de consentimiento por parte de los hombres africanos equivalía a darles un grado de igualdad impensable en el orden sexual colonial. No resulta sorprendente que Conrad diga de Casement como si de Kurtz se tratara: «¡Podría contarle cosas! Cosas que he intentado olvidar, cosas que nunca conocí». Pero, más tarde, cuando Casement fue juzgado por su implicación en el caso de la República irlandesa, Conrad no intercedería en su nombre, como si su transgresión le impidiera hablar para él o incluso de él. Al mismo tiempo, la experiencia de Casement pone en entredicho la idea de que los europeos introdujeron la homosexualidad en África. El trabajo de Ifi Amadiume sobre el sexo en la sociedad de Nnobi demuestra que los matrimonios entre mujeres eran algo común en la sociedad precolonial, librando de los lazos del género al sexo biológico, de tal manera que una mujer podía ser el «marido» de una familia. Sin embargo, argumenta que cualquier sugerencia sobre el lesbianismo hubiese resultado «sorprendente y ofensiva para las mujeres de Nnobi» (Amadiume, 1987, pág. 7), motivada únicamente por los «deseos y fantasías» del intérprete. En realidad, no podemos estar seguros de ninguna manera. Fueron muchos los que apoyaron su reivindicación que afir-

maba que el trabajo de Amadiume demostraba la resoluta heterosexualidad de los africanos. Algunas veces, las declaraciones podían ser excesivas, como en el caso de Frantz Fanon, quien comentaba que la homosexualidad no existía en La Martinica, a pesar de que algunos hombres se vestían y vivían como mujeres. Como dice Gaurav Desai «al menos en algunos contextos africanos, no existía una *homosexualidad* heredada de Occidente, sino más bien una *homofobia* más reguladora» (Desai, 1997, pág. 128).

Casement era conciente de que había observado las cosas de forma diferente a sus colegas europeos. Así se lo escribió a su amiga Alice Green: «Sé que el Foreign Office no comprendería la cosa, puesto que me di cuenta de que estaba mirando esta tragedia con los ojos de otra raza de individuos que en una ocasión se cazaron a sí mismos, cuyos corazones se basaban en el afecto como principio fundamental del contacto con su prójimo, y cuya estima de la vida no era algo evaluado según el precio del mercado». Aquí se refería a los irlandeses, pero sus palabras también hubiesen podido aplicarse a los *gays*, a quienes la ley británica los llevaba realmente a ser considerados como «otra raza de individuos». En 1895, la condena por sodomía de su camarada irlandés Oscar Wilde hizo que Casement adquiriera conciencia de la precariedad de su posición como diplomático británico. La descripción que Conrad hace de Casement podría compararse con el conquistador al que se refiere Freud en su famosa carta que dirige a su amigo Wilhelm Fliess en 1900. En ella, Freud también pretendía que la mirada del conquistador fuera psicoanalizada. La diferencia reside en el afecto de las dos descripciones. Freud lo ve de forma indiscriminada, como si abriese un nuevo continente intelectual para el conocimiento (una metáfora que más tarde adoptará el filósofo Louis Althusser), mientras que Conrad adopta la visión británica, que mantenía la opinión de que los españoles eran unos colonizadores crueles e inmorales, para confirmar la homosexualidad de Casement. Casement rechazó ambas categorías para reivindicar un punto de vista subalterno, una mezcla de su origen irlandés y de su homosexualidad.

Además, cuando el propio Casement fue condenado a muerte por su apoyo al movimiento republicano irlandés en 1916, el abogado del Ministerio del Interior británico se oponía a las apelaciones que pedían

clemencia alegando que «durante los últimos años parece haber completado todo el ciclo de degeneración sexual y ha pasado de ser un pervertido a una mujer invertida o un niño que fue tenido para mantener relaciones homosexuales, que obtiene satisfacción atrayendo a los hombres e induciéndolos a utilizarle» (Girodias y Singleton-Gates, 1959, pág. 27). Se dijo que Casement cambió su gusto de penetrar a los hombres —una perversión—, por el de ser penetrado por otros hombres y así convertirse en una mujer. Su mirada al escenario colonial era, en cierto sentido, casi la misma que la de las mujeres congoleñas, pero no totalmente. Incapaz de proclamar su propia sexualidad, llevó a cabo el *outing* del Estado Libre del Congo. La mirada de Casement difería en múltiples sentidos: de la de los británicos sin alejarse de ellos, de la perspectiva de los subordinados sin tampoco alejarse de éstos. Tal desplazamiento es producto de la mirada distinta, la mirada *gay*; algo que Lee Edelman describe como «la perdición de la lógica del posicionamiento llevado a cabo a través del espectáculo sodomita» (Edelman, 1991, pág. 103). Para volver a examinar al Congo colonial hace falta esta visión que desplaza y es desplazada.

La tercera opción de Freud tras la escena primordial era la homosexualidad. En lugar de ver la sexualidad como identidad, formando una unidad compacta, el *gay* se vuelve del lado de lo que Eve Kosofsky Sedgwich denominó «la red abierta de posibilidades, espacios, coincidencias, disonancias y resonancias, lapsos y excesos de significado cuando los elementos que constituyen el género o la sexualidad de alguien no están hechos (o *no pueden* ser hechos) para tener un significado monolítico» (Sedgwick, 1993, pág. 18). Esto no quiere decir que los temas discutidos hasta ahora traten «realmente» de la homosexualidad, sino que el hecho de considerar que lesbianas y *gays* pueden encajar en el escenario intelectual cambia todo el enfoque. El punto de vista del *gay* no crea un «verdadero» punto de vista, sin embargo la propia exclusión de la identidad *gay* de los discursos normativos de la sexualidad revela las contradicciones y fallos de los mismos. Desde esta perspectiva, la identidad sexual y de género debe tener elementos comunes con la raza, el origen étnico y la nacionalidad en determinados aspectos que cuestionan cómo debe concebirse la propia identidad, término muy privilegiado en la última década. Si, como dice Judith Butler, el género

es una «institución normativa que intenta regular aquellas expresiones de sexualidad que impugnan los límites normativos del género, entonces el género es uno de los medios normativos mediante los que se lleva a cabo la regulación de la sexualidad. Por tanto, la amenaza de la homosexualidad toma la forma de una amenaza hacia la masculinidad establecida o la feminidad establecida» (Butler, 1994, pág. 24). En resumen: cualquier identidad corporal que esté fuera de los parámetros establecidos para la identidad personal tropezará con la fuerza disciplinaria, la misma fuerza disciplinaria que producen hombres y mujeres heterosexuales. En el sistema falocéntrico no existen los proscritos, sólo individuos de conducta desviada.

Esta visión *gay* desplazada dio lugar a lo que Michael Taussig denominó «realismo sereno», notorio en el relato que Casement hizo sobre la región y que resultaba totalmente opuesto a las fervorosas alucinaciones relatadas por individuos como Joseph Conrad. Al final de *El corazón de las tinieblas*, Marlow tiene que contar a la prometida de Kurtz que éste ha muerto. Aquí el mito victoriano de la mujer como el ángel del hogar se veía amenazado por su Otro: la mujer africana «primitiva» y sexual con la que Kurtz tuvo hijos. También estaba presente la relación homoerótica entre Marlow y Kurtz, el amor que no se atrevía a mencionar su nombre. Marlow parece escuchar el eco de la habitación con la famosa frase de Kurtz: «¡El horror!, ¡el horror!» Restablece el orden a expensas de la verdad, contándole a la prometida que las últimas palabras de Kurtz fueron para pronunciar su nombre. «Lo sabía» —dice ella—. Los horrores de la mordernidad fueron constantemente reemplazados por un orden colonial fantasmagórico y sexual, que dio lugar al incuestionable conocimiento del fetichista. Recientemente, Alan Sinfield ha argumentado que la cultura *gay* puede considerarse una diáspora (Sinfield, 1996). Haciendo uso de la experiencia del Congo, me gustaría sugerir que la fórmula puede reservarse de manera que la diáspora se puede interpretar como una sexualidad desviada. Esto no quiere decir que los africanos fueran de algún modo individuos de conducta desviada, sino que el sentido del orden de los europeos dependía de la heterosexualidad normativa en la que siempre se tenía en cuenta el factor racial. El río Congo es un lugar en el que las fronteras entre el sujeto y el objeto parecen disolverse en identidades que, en un tiempo,

fueron calificadas de posmodernas, y que ahora podemos apreciar que siempre han sido modernas. Esta visión no es un problema de observación cartesiana, sino de la exposición desde el «ángulo perverso» (Sedgwick) con la «visión del paralaje» (Mayne) de la «retrospectiva» que, en una ocasión, pareció ser un punto de vista marginal pero que emerge cada vez como el único lugar desde el que admirar el espectáculo colonial, que, como destacaron brevemente los situacionistas, llegó hasta las naciones colonizadoras creando lo que denominaron «la colonización de la vida cotidiana».

En la fotografía de Samuel Fosso (n. 1962), podemos observar una versión de la «visión del paralaje» que reúne la raza, la clase y la sexualidad para mirar hacia el futuro, en lugar de resucitar el pasado. Fosso nació en Camerún pero vive y trabaja en Bangui, la capital de la República Centroafricana. Comenzó a trabajar como ayudante de fotógrafo a los trece años y en 1976 inició sus importantes series de autorretratos, que recientemente han recabado la atención internacional, desde Malí a París y Nueva York. Elegía los fondos, atuendos y accesorios, y algunas veces añadía leyendas en Letraset. En una instantánea aparece en camiseta blanca y calzoncillos, de pie frente a una cortina de tela con una hilera de ropa sobre su cabeza. La cortina está engalanada con típicos retratos fotográficos. Mira a lo lejos hacia la izquierda, posando, y parece nervioso y seguro a la vez. La fotografía en conjunto resulta inquietante. Es como si viésemos el fotograma de una película cuyo argumento desconocemos. En otras imágenes parece más seguro. Está de pie frente a lo que parece un telón, en una postura adecuadamente teatral, con las manos en las caderas y un pie arqueado sobre el otro mostrando la blancura de su planta (figura 5.6). Sólo viste un bañador a rayas blancas, lo que da un sugerente aire a la imagen, que se ve perturbado por el hecho de que lleva guantes largos blancos. Existe un cierto ritmo entre las baldosas blancas y negras del suelo y la alternancia del blanco y negro de su piel y vestimenta. Raramente podemos encontrarnos con la mirada de Fosso. En una instantánea mira directamente a la cámara, pero sólo a través de unos parches en forma de corazón colocados en sus grandes gafas de sol con el fin de oscurecer sus ojos. Por los reflejos en las lentes podemos deducir que parece mirar una serie de periódicos, revistas y fotografías. De nuevo lleva una camiseta de un

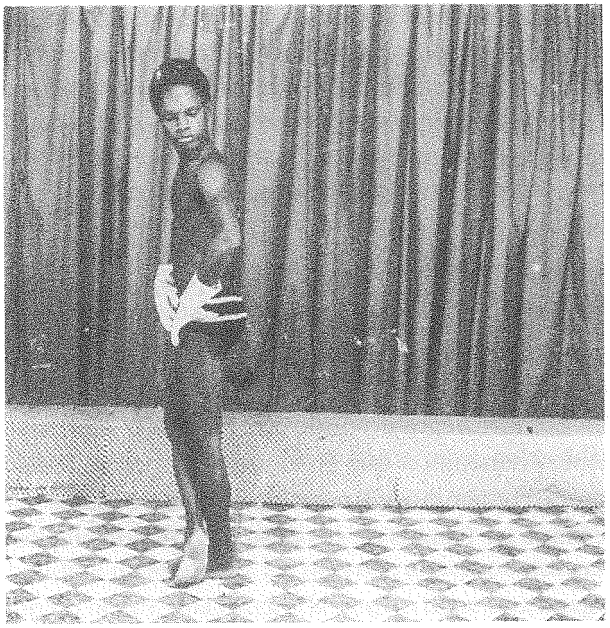

Figura 5.6. Samuel Fosso, *Sin título*, 1977.

blanco reluciente con una abertura en el cuello. Estas fotografías crean, de forma bastante literal, una tensión entre la impresión fotográfica (en blanco y negro) y la brecha sexual europea/africana, a través del cuerpo de un joven africano que explora su identidad. Como ciudadano del África poscolonial se niega a aparecer con la indumentaria del «nativo» o con cualquiera de las que se aprecian en los clichés fotográficos de los africanos. Se encontró entre los primeros fotógrafos que utilizaron su trabajo para enfrentarse a los conceptos aceptados sobre la identidad. Su estilo fotográfico posmoderno, asociado con el de Cindy Sherman y otros artistas norteamericanos lo llevó a la fama.

Las poderosas fotografías de Rotimi Fani-Kayode (1955-1989) constituyen un interesante complemento del trabajo de Fosso. Este artista nació en Lagos, Nigeria, pero residió en Inglaterra desde 1966, pues su familia huyó tras un golpe de estado. Describe que se sentía una persona extranjera a consecuencia de la diáspora de la raza, la clase y la sexualidad:

> Soy una persona de fuera en tres aspectos: en lo referente a la sexualidad, en lo referente al desplazamiento geográfico y cultural y en el sen-

> tido de que no me he convertido en la clase de respetable profesional felizmente casado que mis padres esperaban [...] Mi identidad se ha construido a partir de mi propio sentimiento de otredad, ya sea cultural, racial o sexual. Estos tres aspectos no están separados en mí [...] Por tanto, debo usar la fotografía —negra, homosexual y africana—, no sólo como un instrumento, sino como un arma cuando tengo que enfrentarme a los ataques a mi integridad y a mi existencia en mis propios términos.
>
> (*In/sight*, 1996, pág. 263)

En su fotografía *Pies blancos* (1987), Fany-Kayode muestra que, a pesar del tono agresivo de sus palabras, su visión es elegíaca y grácil (véase la figura 5.7). Un hombre negro desnudo está reclinado sobre una *chaise longue*, un mueble «femenino» que en el arte europeo se asocia con los lánguidos desnudos femeninos. A pesar de que no podemos ver su cara, muestra a la cámara las plantas de sus pies, recordando el auto-

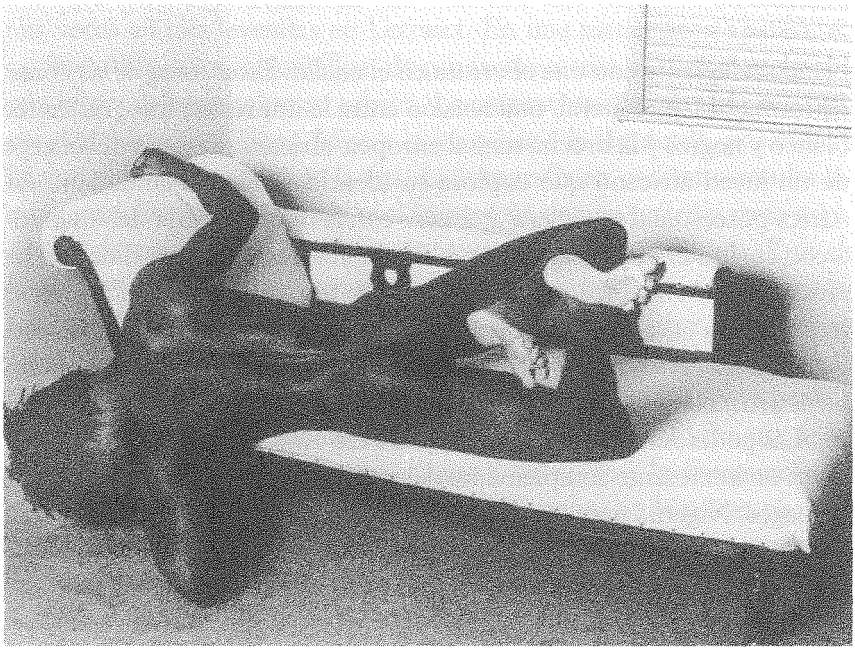

Figura 5.7. Rotimi Fani-Kayode, *Pies blancos*, 1989. Cortesía del patrimonio de Rotimi Fani-Kayode y autografía, Londres.

rretrato de Fosso. Alex Hirst, artista que colaboraba con Fani-Kayode, explica: «Europa es una *chaise longue* en la que un hombre negro desnudo se tumba de forma desafiante, mostrando la belleza blanca de las plantas de sus pies» (Fani-Kayode, 1988, pág. 3). La planta está iluminada para acentuar el contraste entre lo blanco y lo negro y entre la masa oscura del cuerpo y la otomana blanca. Existen diferencias y similitudes con el trabajo de Robert Mapplethorpe. Mapplethorpe también trataba la estética y el erotismo del cuerpo masculino del hombre de color utilizándolo únicamente como un testigo de la subcultura *gay*. Fani-Kayode intenta dar una dimensión política a la representación de la «fotografía del africano, negro, homosexual», situando su testimonio en otro ámbito que lo convierte en una intervención. En su fotografía *Union Jack*, Fani-Kayode muestra a un personaje negro desnudo que lleva la bandera británica. La imagen sirve de réplica al antiguo grito racista «Ain't no black in the Union Jack» (que viene a significar que esta bandera no ampara a los negros), al tiempo que refleja al ciudadano británico negro, una categoría que no tiene una imagen en la cultura oficial británica.

Lejos del limitado espacio del mundo del arte, la fascinación por ver al Otro permanece mucho más viva. En el parque de Kagga Kamma, en Sudáfrica, un grupo de unas cuarenta personas conocidas como bosquimanos, los khoi khoi, se han convertido en una atracción turística. Los visitantes pagan cerca de ciento veinticinco dólares por pasar la noche, y luego siete dólares más para ver a los khoi khoi, quienes son recompensados con una minúscula parte de los beneficios (Daley, 1996). Saartje Baartman, la «Venus Hotentote» procedía, por supuesto, de estos individuos. Aunque los artistas e intelectuales contemporáneos sudafricanos han hecho una *cause célèbre* de la recuperación de los restos de Baartman de París, otras personas siguen haciendo cola para disfrutar viendo como sus descendientes desempeñan el papel de nativos. En todo el mundo dicho espectáculo cultural es una parte significativa de la gran industria turística, que hace que falsos lugares como el Williamsburg Colonial, sean indistinguibles del espectáculo comercializado en el que se han convertido enclaves históricos como Versalles o la Torre de Londres. Ahora, la labor colectiva de los estudios posdisciplinarios en las artes liberales, consiste en crear una mirada progresista,

transitiva y transcultural, que vaya más allá de la actual oposición estéril entre naturaleza y cultura.

Bibliografía

Amadiume, Ife, *Male Daughters, Female Husbands: Gender and Sex in an African Society*, Londres, Zed Press, 1987.

Angier, Natalie, «New Debate Over Surgery on Genitals», *New York Times*, 13 de mayo de 1997, pág. B1.

Apter, Emily, *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1991.

Azvedo, Aluiso, *The Mulatto* (1881), Londres, Associated University Presses, 1990.

Balsamo, Anne, «On the Cutting Edge: Cosmetic Surgery and the Technological Production of the Gendered Body», *Camera Obscura*, 28 de enero de 1992.

Barbin, Herculine, *Herculine Barbin: Being the Recently Discovered Memoirs of a Nineteenth-Century French Hermaphrodite*, Nueva York, Pantheon, 1980.

Boime, Albert, *The Art of Exclusion: Representing Blacks in the Nineteenth Century*, Washington, DC, Smithsonian Institution Press, 1990.

Boucicault, Dion, *Selected Plays*, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1987.

Butler, Judith, «Against Proper Objects», *Differences*, vol. 6, n^{os} 2-3, 1984.

Daley, Suzanne, «Endangered Bushmen Find Hope in Game Park», *New York Times*, 18 de enero de 1996, pág. A4.

Desai, Gaurav, «Out in Africa», en Thomas Foster y Ellen E. Berry (comps.), *Genders 25: Sex Positives: The Cultural Politics of Dissident Sexualities*, Nueva York, New York University Press, 1997.

Edelman, Lee, «Seeing Things: Representation, the Scene of Surveillance and the Spectacle of Gay Male Sex», en Diana Fuss (comp.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, Nueva York, Routledge, 1991.

Epstein, Julia, «Either/Or – Neither/Both: Sexual Ambiguity and the Ideology of Gender», *Genders*, n° 7, primavera de 1990, págs. 99-143.

Fani-Kayode, Rotimi, *Black Male/White Male*, Londres, GMP Press, 1998.

Fausto-Sterling, Anne, «Gender, Race and Nation. The Comparative Anatomy of "Hottentot" Women in Europe, 1815-17», en J. Terry y J. Urla

(comps.), *Deviant Bodies*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

Freud, Sigmund, «Fetishism», *Sigmund Freud: Collected Papers*, vol. V, Nueva York, Basic Books, 1959.

Fusco, Coco, «Escuela Miss Venezuela», *Latina*, julio de 1997.

Gilroy, Paul, *«There Ain't No Black in the Union Jack»: The Cultural Politics of Race and Nation*, Chicago, Illinois, Chicago University Press, 1991.

Girodias, Maurice y Singleton-Gates, Peter, *The Black Diaries: An Account of Roger Casement's Life and Times*, Nueva York, Grove Press, 1959.

Goldberg, Jonathan, *Sodometries: Renaissance Texts, Modern Sexualities*, Baltimore, MD, Johns Hopkins Press, 1992.

Horne, Peter y Reina Lewis, *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*, Londres, Routledge, 1996.

In/sight: African Photographers, 19-10 to the Present, Nueva York, Guggenheim Museum, 1996.

Irigaray, Luce, *This Sex Which Is Not One*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1985 (trad. cast.: *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Saltes, 1994).

Johns, Elizabeth, *Thomas Eakins: The Heroism of Modern Life*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

Kamps, Louisa, «Labia Envy», *Salon*, 16 de marzo de 1998.

Klein, Hanny Lightfoot, *Prisoners of Ritual: An Odyssey into Female Genital Circumcision in Africa*, Nueva York, Haworth Press, 1989.

Lacquer, Thomas, *Making Sex*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1990.

Long, Edward, *A History of Jamaica*, Londres, 1774.

Mayne, Judith, *Cinema and Spectatorship*, Nueva York, Routledge, 1993.

Mercer, Kobena, «Decolonization and Disappointment: Reading Fanon's Sexual Politics», en Alan Read (comp.), *The Fact of Blackness: Frantz Fannon and Visual Representation*, Seattle, Washington, Bay Press, 1996.

Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

Parmar, Prathibha y Alice Walker, *Warrior Marks: Female Genital Mutilation and the Sexual Blinding of Women*, Nueva York, Harcourt Brace, 1993.

Picquet, Louisa, «The Octoroon», en Anthony G. Barthelemy (comp.), *Collected Black Women's Narratives*, Nueva York, Oxford University Press, 1988.

Pointon, Marcia, *Naked Authority: The Body in Mestern Painting 1830-1908*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Roach, Joseph R., «Slave Spectacles and Tragic Octoroons: A Cultural Genealogy of Antebellum Performance», *Theatre Survey*, vol. 33, nº 2, 1992.

Rogers, David Lawrence, «The Irony of Idealism: William Faulkner and the South's Construction of the Mulatto», en Carl Plasa y Betty J. Ring (comps.), *The Discourse of Slavery: Aphra Benn to Toni Morrison*, Nueva York, Routledge, 1994.

Rogoff, Irit, «Gossip as Testimony: A Postmodern Signature», en Griselda Pollock (comp.), *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Reading* Londres, Routledge, 1996.

Sedgwick, Eve Kosofsky, *Tendencies*, Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 1993.

Sharpe, Jenny, «"Something Akin To Freedom": The Case of Mary Prince», *Differences*, vol. 8, nº 1, 1996.

Sinfield, Alan, «Diaspora and Hybridity: Queer Identities and the Ethnicit Model», *Textual Practice*, vol. 10, nº 2, págs. 271-293.

Spivak, Gayatri, «Can the Subaltern Speak?», en Patrick Williams y Laura Crishman (comps.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, Nueva York, Columbia University Press, 1994.

Tyler, Carole-Anne, «Passing: Narcissism, Identity and Difference», *Differences*, vol. 6, nºs 2-3, 1994.

Weeks, Jeffrey, *Sex, Police and Society: The Regulation of Sexuality Since 1800*, Londres, Longman, 1989.

Wollaston, A. F. R., *From Ruwenzori to the Congo*, Londres, John Murray, 1908.

Young, Robert, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, Londres, Routledge, 1995.

6

Primer contacto: desde el Día de la Independencia hasta 1492 y el milenio

Si el imaginario cultural del colonialismo necesitaba olvidar la esclavitud, nuestra actual época poscolonial también ha intentado olvidar el colonialismo. Las cuestiones sobre la época colonial no han desaparecido de la cultura occidental; simplemente han sido desplazadas. Una de las relaciones más complejas que acarrea el sistema cultural es la existente entre cultura y civilización. Aquí la cultura no sólo se opone a la naturaleza, sino que se divide en dos partes desiguales. En algunos usos son sinónimas y en otros antónimas. Durante los primeros contactos entre europeos, africanos, amerindios, asiáticos y otros, los europeos asumían que las personas con las que se encontraban pertenecían a especies diferentes a la suya. Antropólogos y viajeros del siglo XIX pensaban que, obviamente, Occidente contaba con una civilización, mientras que los Otros no. Más recientemente, los abogados del multiculturalismo han insistido en que toda cultura humana es civilización y merece el mismo respeto. Pero aunque la mayoría puedan simpatizar con esta posición, está claro que todavía no está universalmente aceptada por la sociedad euroamericana.

En nuestras pantallas televisivas y cinematográficas se debate eternamente sobre la brecha cultura/civilización como si se tratase de una percepción desconocida o extraterrestre. ¿Son buenos o malos los alienígenas? ¿Qué aspecto tienen los no-humanos? ¿Cómo sería el encuentro con ellos? Estas cuestiones se plantean una y otra vez, de forma consciente e inconsciente, repitiendo y revisando el encuentro con los Otros en el campo de la exploración, la esclavitud y el colonialismo.

No es una coincidencia que en Estados Unidos se llame «alienígenas» a sus inmigrantes. Este debate se está desarrollando en un espacio no geográfico que Arjun Appadurai ha denominado el «paisaje de los medios de comunicación», un enclave significativo para la cultura visual que según él «tiende a centrarse en la imagen, basado en la narración de relatos de pequeños pedazos de realidad y lo que ofrecen a quienes los experimentan y transforman en una serie de elementos (tales como personajes, argumentos y formas textuales) a partir de los cuales se pueden elaborar guiones sobre vidas imaginadas, ya sea de las suyas propias o de las de otros que viven en lugares diferentes». Uno de los formatos más impactantes por la naturaleza de su imaginario transformador han sido las películas y programas televisivos de ciencia-ficción porque, según palabras de Constance Penley, «el cine de ciencia-ficción como género [...] actualmente está más interesado que nunca por la cuestión de la *diferencia*, normalmente planteada como la diferencia entre humanos y no-humanos» (Penley y otros, 1991, pág. vii). Sin embargo, estas películas se preocupan por restablecer la normalidad tras los problemas causados por la intervención de los alienígenas. Los fans de series como *Star Trek* o *Expediente X* han creado un medio amplio y flexible en el que el tema de la diferencia puede articularse y reimaginarse. El encuentro imaginario con no-humanos ha servido como metáfora flexible para el «primer contacto», desde 1492 hasta la ciencia-ficción del período de la Guerra Fría, sólo para descubrir en el momento posmoderno que ya no puede dar cuenta de forma adecuada de la diferencia que intenta explicar. Eliminando todos estos espacios en blanco e inconsistencias de las películas y series televisivas de ciencia-ficción, los aficionados a ellas han construido versiones alternativas del futuro imaginado que se preguntan cómo se pueden resolver nuestros actuales conflictos de un modo liberador. En cuanto a sus argumentos normativos, a la larga los medios de comunicación de ciencia-ficción conllevan lo que Donna Haraway ha denominado momentos de «límites sobrepasados, potentes fusiones y peligrosas posibilidades» (Haraway, 1985, pág. 71). El mundo del aficionado a la ciencia-ficción es un lugar a partir del cual se imagina activamente una nueva forma de mirar.

Presentar a los extraterrestres

Durante los últimos cuarenta años, la descripción de alienígenas ha sido fundamental en el cine de Hollywood, tanto en las producciones que han obtenido éxitos de taquilla como en las películas de bajo coste de serie B. Aunque la representación de alienígenas no es en modo alguno exclusiva de Hollywood, ya que, por ejemplo, aparecen de forma importante en los dibujos animados japoneses pertencientes al género *anime*, quizá sea la versión dominante. Y es que la imagen del alienígena no tiene un significado fijo, lo toma del contexto social del que emerge y en el que es utilizado. Las películas de ciencia-ficción dirigen los miedos y deseos del presente proyectándolos en un futuro imaginario. La continua fascinación por los extraterrestres está motivada por el dilema en curso sobre la definición de la propia humanidad. La famosa exposición de Edward Steichen en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, titulada «La familia del hombre» (1955), coincidió con la ola de ciencia-ficción de la década de los cincuenta. Steichen quiso mostrar, desde su punto de vista, el modo en que la fotografía actuaba como un «espejo de la unidad básica de la humanidad alrededor del mundo». Esta unidad se mantenía en medio de la división del mundo en dos bloques políticos opuestos, que conformaban la realidad de la Guerra Fría. En este contexto, el encuentro de ciencia-ficción contribuía a una historia satisfactoria porque, normalmente, lo contamos desde «nuestro» punto de vista (es decir, del humano) y casi siempre acaba con «nuestra» victoria. La ciencia-ficción desplazó claramente el conflicto del período de la Guerra Fría al futuro, de tal forma que la contienda entre el capitalismo estadounidense y el comunismo soviético pudiera interpretarse. En la versión hollywoodiense, «nosotros» siempre somos norteamericanos de manera que el cine de ciencia-ficción, sin ser necesaria ni abiertamente político, mantenía el punto de vista norteamericano. Por ejemplo, el clásico *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956) desplazó las inquietudes de la sociedad norteamericana respecto a la infiltración comunista a la toma del poder por parte de los alienígenas, descrita en la película. Los alienígenas adoptan forma humana cuando alguien se duerme cerca de una de las «vainas» alienígenas. Aprove-

chándose del temor a «¡que vienen los rojos!», la réplica humana adopta una apariencia externa idéntica pero carente de emociones, quedando reducida a un anodino miembro de la organización del partido comunista (Sobchak, 1987, págs. 121-125). Del mismo modo, «La familia del hombre» utilizó la fotografía para reproducir los valores y la supremacía política estadounidenses como verdades universales. La fotografía de una mujer soviética segando trigo con las manos se yuxtaponía a una fotografía aérea de una serie de cosechadoras norteamericanas avanzando en un gran campo (Steichen, 1986, pág. 68). El montaje hacía que la idea de la superioridad norteamericana resultara evidente para todo el mundo. Pero a pesar del cuidado con que se habían seleccionado las imágenes expuestas, al observarlas surgían contradicciones de forma inevitable. Casi todas las imágenes de África presentaban a individuos desnudos o semidesnudos que realizaban actividades «primitivas» como cazar con lanzas, acarrear agua y contar historias. En este sentido, África permanece ligada al origen primitivo del que se han apartado las naciones occidentales desde hace tanto tiempo. Una pequeña fotografía de un trabajador industrial en el Congo Belga, que permanece impasible ante la cámara, en lo que parece ser una mina altamente mecanizada, es la única indicación de que esta división de las zonas del mundo en primitivas y civilizadas puede simplificarse en exceso (Steichen, 1986, pág. 72). Sin embargo, se encontraba allí para quienes quisieran verla de este modo. El trazado del mapa de la política anticomunista sobre el modelo del colonialismo siempre ha tendido a ser trastocado por la verdadera experiencia de la historia.

Los relatos de ciencia-ficción crearon un entorno en el que estas contradicciones podían representarse, quizás incluso tener lugar, al tiempo que mantenían las certezas de la Guerra Fría sobre la superioridad estadounidense. Dado que lo excitante de estas películas reside en que la humanidad nunca ha tenido encuentros con especies alienígenas, ¿cómo y por qué pueden considerarse convincentes estas representaciones? La crisis política de la Guerra Fría condujo a los productores cinematográficos a crear metáforas sobre el peligroso extranjero. En algunas ocasiones, los extraterrestres llevaban un blindaje, eran agresivos y tecnológicamente superiores —véase *La guerra de los mundos* (1953) o *Invaders from Mars* (1953)— y se aprovechaban del imperativo políti-

co para desarrollar un armamento todavía más sofisticado y mortífero para contraatacar la «amenaza» externa. Al mismo tiempo, el *boom* económico de la posguerra estaba dando lugar a una cultura de consumo avanzado, en la que las personas no sólo aspiraban a poseer cosas, sino que deseaban productos que todavía no estaban a su alcance o ni siquiera existían. Esta demanda consumista de futuro comenzó con la actualización anual de los modelos automovilísticos y, en nuestros días, continúa con los productos de alta tecnología lanzados por AT&T y que no son más que ideas. Como resultado, el público se acostumbró a imaginar el futuro de un modo muy específico y a valorar las diferentes versiones de ese futuro comparándolas unas con otras. Esta curiosa fusión del deseo consumista y la retórica política dio al género de ciencia-ficción su particular resonancia, en una primera versión de lo que Alluquère Roseanne Stone ha denominado la «guerra de la tecnología y el deseo».

Desde el punto de vista semiótico, la imagen del alienígena es un significante flotante. Esto quiere decir que la imagen visual del alienígena se interpreta como tal sólo en referencia a otras visualizaciones de alienígenas y sin una referencia de los extraterrestres «reales». De este modo, el significante puede «flotar» de un significado al siguiente, generando diferentes significados en cada contexto. En teoría, todos los signos pueden hacerlo, pero en la práctica un significante queda ligado de forma convencional a un determinado significado con el fin de hacer que la vida cotidiana resulte comprensible. No obstante, existen ciertos significantes que flotan, como el de la palabra «cosa». Yo puedo decir «pásame esa cosa», lo cual puede resultarte perfectamente comprensible en un contexto en el que equivalga a «pásame el abrelatas», o puede que no tenga sentido y conduzca a la pregunta «¿qué cosa?» El alienígena es un ejemplo de estos significantes flotantes que albergan resonancias de raza, género y política.

El hecho de que tales significantes flotantes se utilicen en los títulos originales de las películas de ciencia-ficción no es pura coincidencia. Así, tenemos filmes como *La humanidad en peligro* (Them, 1954), *It Came from Outer Space* (1953) y *El enigma de otro mundo* (The Thing, 1951), de la que John Carpenter haría una nueva versión en 1982, con el mismo título original, *La cosa* (The Thing). El diferente tratamiento

que recibieron estas dos películas indica el cambio que sufrió el género, que pasó del período clásico de la Guerra Fría a las incertidumbres de la era posmoderna. En la versión de Hawks la acción se desarrolla en la división de la fuerza aérea de Estados Unidos en Anchorage, Alaska, explotando la entonces común creencia de que el lugar más probable por donde tendría lugar un ataque soviético sería la ruta polar. Cuando el capitán Pat Hendry se entera de un posible accidente aéreo cerca del polo, decide investigar ante la eventualidad de que los rusos puedan estar implicados. Sin embargo, el equipo norteamericano descubre a un alienígena de siete pies de altura que, a pesar de tener la estructura de una planta, se alimenta de sangre. Pronto, su fuente de alimentación serán los miembros de la expedición, quienes deciden destruirlo a pesar de las objeciones del científico Carrington, que representa a la jerarquía militar. Carrington, uno de los primeros científicos de la larga lista de investigadores locos de las películas de ciencia-ficción, opina que el «conocimiento es más importante que la vida». El punto de vista victorioso es, sin embargo, el de la economía doméstica. Cuando el equipo se da cuenta de que el alienígena es invulnerable a las balas, la única mujer del grupo, Nikki Nicholson, secretaria del doctor, sugiere que si el alienígena es una planta, la respuesta está en «hervirla, cocerla, hornearla, freírla». Esta oposición entre la pura lógica (masculina) y la intuición (femenina) es un elemento clave del debate de la ciencia-ficción sobre la esencia de la humanidad. A pesar de que la narrativa de ciencia-ficción casi siempre se resuelve por medio de la fuerza, los atributos femeninos de la emoción e intuición suelen ser los que marcan la diferencia entre humanos y alienígenas, y posibilitan la victoria humana.

Del mismo modo en que la Guerra Fría dio paso a la distensión, los monstruos del espacio exterior comenzaron a parecer menos realistas. Es más: las espectaculares agitaciones sociales que siguieron a la revolución de mayo de 1968, al Watergate y a la Guerra de Vietnam hicieron que tanto cineastas como público consideraran más importantes los problemas domésticos. Hacia la década de los setenta, el camino estaba abierto para que George Lucas y Steven Spielberg imaginaran de nuevo a los extraterrestres como seres amistosos, casi adorables. En la trilogía de *La guerra de las galaxias*, la ciencia-ficción se convirtió en unos dibujos animados cinematográficos con poca o ninguna intención de

convencer al espectador de que los acontecimientos podían ser reales. La vida alienígena fue redefinida de forma visual en la famosa escena en la que el héroe, Luke Skywalker, encuentra un bar donde hay una gran variedad de especies alienígenas, en una versión de alta tecnología de un salón del lejano Oeste. Se invita a los espectadores a disfrutar de los efectos especiales por puro placer y no como un intento especulativo de imaginar la realidad del futuro. El concepto de vida extraterrestre como espectáculo y no como amenaza adquirió un significado completo en las películas *Encuentros en la tercera fase* (1977) y *E.T.* (1982) de Spielberg. Los alienígenas de ambas películas aparecen como criaturas pequeñas de aspecto infantil, como si con ello se quisiera realzar su simpatía, y a pesar de su capacidad para los viajes interestelares ni siquiera van vestidos. Aunque los platillos volantes inspiraban sobrecogimiento —pensemos en la interpretación de la nave que aparece en pantalla ancha en la escena inicial de *La guerra de las galaxias*, o en la espectacular aparición de la nave nodriza de *Encuentros en la tercera fase*— estos alienígenas de los años setenta eran totalmente inofensivos (Bukatman, 1995).

A finales de la década de los setenta, comenzó a circular una nueva y lúgubre versión en la cultura popular. Hacia el desenlace de la nueva versión de *La cosa* de John Carpenter, su protagonista McReady se dice a sí mismo: «Sé que soy humano» (Telotte, 1995) (véase la figura 6.1). Su declaración le permite erigirse en el árbitro de una prueba para la humanidad que consiste en la colocación de una aguja caliente en la sangre. La sangre «alienígena» escapa al calor, mientras que la humana no. Los personajes de la década de los cincuenta nunca hubieran realizado estas afirmaciones ni tenido que realizar tales pruebas, pues estaban seguros de la clara distinción entre ellos y el alienígena. Lo único distinto eran la diversas reacciones que manifestaban hacia el extraterrestre. En *La cosa*, la mayoría de los que pasan la prueba muestran un gran alivio al descubrir que, después de todo, todavía siguen siendo humanos. El alienígena de Carpenter se parece más al del relato breve de John W. Campbell, que supuestamente sirvió de base a la película original, titulado *Who Goes There?* Tanto en la historia como en la nueva versión de la película, el alienígena no es sólo un monstruo sino un ser que cambia de forma voluntariamente, capaz de duplicar cualquier cosa

Figura 6.1. Fotograma de *La cosa* (1982). Cortesía de Universal y The Kobal Collection.

viviente, incluidos sus pensamientos (Von Gunden y Stock, 1982, pág. 31). En este caso, la amenaza no procede de unos enemigos claramente identificables (los soviéticos), sino de dentro: en el mundo desorientador de la cultura global y la tecnología electrónica, ¿qué es el ser humano y cuáles son sus límites? Ahora es posible que los «alienígenas» no puedan distinguirse de la gente «normal y corriente», como sucedía en *La invasión de los ladrones de cuerpos*. Además, la afirmación de McReady parece más adecuada a la defensa de la orientación personal (hetero)sexual, que a la definición biológica. La película de Carpenter se diferencia de la de Hawks en que todos los personajes humanos son masculinos. En este mundo homosocial, el alienígena hace pública la homofobia de las instituciones completamente masculinas. Al mismo tiempo, la prueba de la sangre que McReady inventa para detectar la humanidad, evoca claramente los miedos al mestizaje racial. A pesar de que el monstruo es derrotado, se deja que McReady muera de hipotermia al final de la película, tras haber destruido la base haciéndola explotar. El futuro ya no es un lugar mejor, simplemente otro lugar en el que expresar nuestras ansiedades culturales.

Mientras Spielberg y Lucas ofrecían una brillante promesa tecnológica unida a la realización del ser humano, películas como *Alien* (1979) y *Blade Runner* (1982) no mostraban ninguna conexión entre ambas cosas (véanse las figuras 6.2 y 6.3). Ambos filmes conciben un futuro en el que los espectaculares logros tecnológicos han permitido que aflore una cultura empresarial global, cuya única motivación son los beneficios. En *Alien*, la Compañía será testigo de la supervivencia de la viciosa especie alienígena y no de su propia tripulación, mientras que *Blade Runner* presenta un mundo en el que todas las partes del cuerpo humano se podían vender. En ambas películas se invita al público a considerar responsables de los replicantes a las empresas y de que el rescate del *alien* resulte más inhumano que cualquier especie alienígena o androide. A la hora de imaginar las especies alienígenas, esta nueva generación de películas se caracterizó por dar un importante e innovador paso, y por un retorno hacia la imaginería de los años cincuenta. Por otra parte, crearon nuevas y espectaculares visualizaciones del nefasto futuro. A pesar de que *Blade Runner* se desarrolla en la ciudad de Los Ángeles del

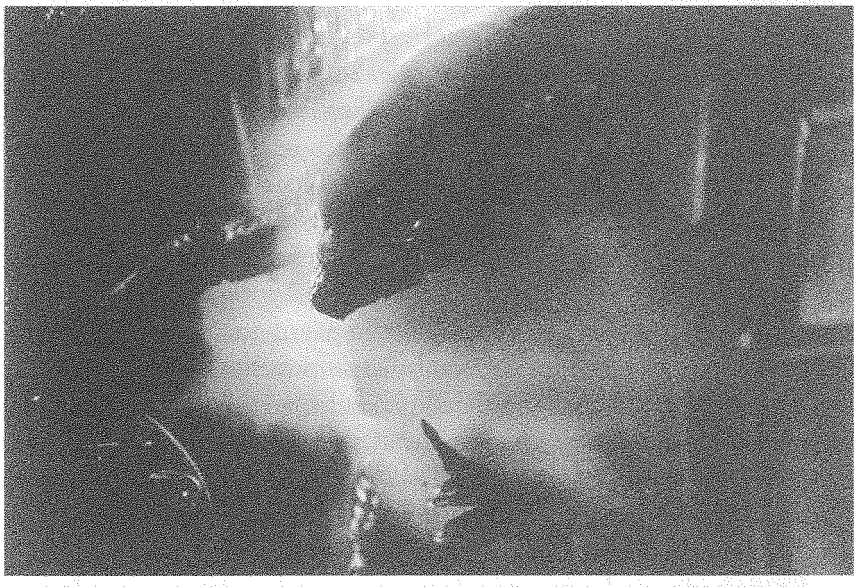

Figura 6.2. Fotograma de *Alien* (1979). Cortesía de Twentieth Century Fox y The Kobal Collection.

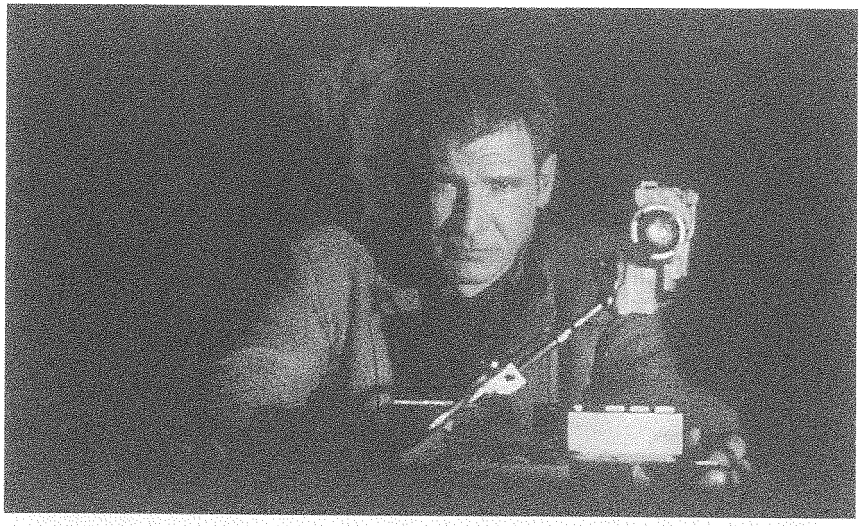

Figura 6.3. Fotograma de *Blade Runner* (1982). Cortesía de Warner Bros y The Kobal Collection.

siglo XXI, su puesta en escena crea un «"desbroce" visual, que todavía funciona, de lo que fue la brillante tecnología futurista» (Sobchak, 1987, pág. 246). La ciudad es oscura y desapacible, constantemente inundada por la lluvia y con una población híbrida de asiáticos, norteamericanos y europeos. Las clases sociales se representan de forma vertical, de forma que los pobres viven en las calles y los ricos y poderosos viven y viajan por el aire. En *Alien* también se «desbroza» la propia nave espacial, emblema del progreso científico, de forma parecida. El Nostromo, que lleva el nombre de una novela de Joseph Conrad, es una gran máquina de forma irregular, que se basa en la idea de que la nave espacial del futuro puede construirse en el espacio y por tanto no necesita ser aerodinámica para crear un nuevo paradigma del viaje espacial imaginado. La nave es húmeda, sombría e imponente, y crea un espacio con un ambiente femenino, reflejado en la húmeda oscuridad, y oriental, que puede observarse en los interminables laberintos de almacenes, rutas aéreas y pasadizos. Las ansiedades que se manifiestan en estas películas son problemas domésticos de género, clase e identidad, más que problemas geopolíticos del período de la Guerra Fría.

La vieja idea de *La invasión de los ladrones de cuerpos*, según la cual el monstruo más aterrador es el que tiene el mismo aspecto que los hu-

manos, fue fundamental en ambos filmes. En *Alien*, la réplica humana es tan amenazadora como la extraterrestre. El argumento gira en torno al descubrimiento de que el agente científico Ash es en realidad un androide entregado a la supervivencia del *alien*. Ash no sólo está programado para defender al *alien*, sino que llega a admirar su «pureza» como máquina de matar. El *alien* es un tipo de monstruo totalmente nuevo que sigue influyendo en la actual imaginería extraterrestre. Su cuerpo era una combinación de insecto, reptil y tiburón. A diferencia de los torpes monstruos de la década de los cincuenta, alcanzaba una gran velocidad, tenía poderes de ocultación y, a diferencia del inofensivo E. T., era un asesino efectivo e implacable. Sobre todo hay que destacar que *Alien* dio lugar a un monstruo femenino, lo cual también rompió con los alienígenas masculinos de los años cincuenta, como el Gort de *Ultimátum a la Tierra* (1951) o los alienígenas de aspecto infantil de Spielberg. La segunda oleada feminista en Occidente obtuvo los derechos reproductivos, el derecho de las mujeres a elegir y presionaba a favor de una enmienda por la igualdad de derechos en Estados Unidos. Este contexto hace que la obsesión de *Alien* por la reproducción parasitaria del extraterrestre sea algo más que un producto textual. El *alien* implanta un feto, procedente de una vaina que parece una planta, en un humano, evocando *La invasión de los ladrones de cuerpos*. Posteriormente, el niño *alien* sale disparado del estómago de su víctima, provocándole la muerte, como si quisiera advertirnos de las consecuencias que acarrea interrumpir los procesos reproductivos «naturales». Las mandíbulas húmedas y chorreantes del *alien* son casi una parodia del temor masculino a la castración que evoca la mirada de los genitales femeninos, un miedo que los psicoanalistas conocen como *vagina dentata*, la vagina con dientes (Creed, 1990). Al mismo tiempo, *Alien* creó el personaje de Ripley, interpretado por Sigourney Weaver, una «mujer fuerte», que es la única persona capaz de derrotar al *alien* durante cuatro encuentros que abarcan varios siglos de un tiempo ficticio y que culminan en *Alien Resurrection* (1977).

Blade Runner describe la localización y destrucción de los replicantes rebeldes, androides que poseen todas las capacidades humanas excepto la emoción. En su escena inicial, un hombre está siendo interrogado de un modo aparentemente aleatorio, que tiene como objetivo

determinar si en realidad puede sentir emoción. El personaje resulta ser un replicante llamado Leon, que mata al interrogador. A pesar de que los replicantes son tipos malos, también se nos invita a sentir compasión por la «esclavitud» que experimentan, especialmente por su corta vida. La Tyrell Corporation llega a implantar «recuerdos» en los replicantes, que se ven reforzados con falsas fotografías. La condición de la fotografía como índice de verdad es básica para el argumento de la película, ya que los replicantes son localizados por medio de fotografías. Al mismo tiempo, *Blade Runner* incide en la falsificación de la fotografía en la era electrónica, dejando muy claro que ver ya no es creer. El estilo oscuro y difractor de la película pone de manifiesto lo poco fiables que resultan los sentidos humanos a la hora de distinguir entre las representaciones reales y las réplicas.

Además, como destaca Lee E. Heller, las caracterizaciones de las relaciones heterosexuales por parte de los medios de comunicación en, aproximadamente, los últimos quince años, se han concentrado en resaltar «los conflictos insuperables y las diferencias irreconciliables» entre los géneros (Heller, 1997). En libros como el de John Gray, que cuenta con el significativo título *Los hombres son de Marte, las mujeres de Venus*, los hombres y mujeres se ven mutuamente como especies alienígenas. Una forma clave de mostrar descontento en esta guerra de sexos es utilizar la famosa frase de Oprah «Men Who Can't Be Intimate». Desde este punto de vista, todos los hombres son replicantes. El personaje de Harrison Ford: Rick Deckard, es el héroe, un Blade Runner cuya labor consiste en «retirarlos» matándolos. Pero cuando, en última instancia, Deckard se fuga con la replicante Rachel, un avanzado modelo femenino, todo parece perfectamente apropiado. Ahora Deckard puede tener el modelo adecuado a las fantasías masculinas, que no planteará irritantes demandas en lo que a la intimidad emocional se refiere. Por otra parte, en 1992 se dio a conocer una nueva versión con escenas inéditas de la película en la que se daba a entender que el propio Deckard podía ser un replicante, por lo que Rachel y Deckard formarían la pareja de androides perfecta. En *Blade Runner* se fundieron los relatos de la raza y el género que *La cosa* puso en escena a través de la única persona del replicante. La preocupación que se infiere es que todos los cuerpos humanos han cambiado tanto que resulta sumamente difí-

cil expresar la diferencia entre el humano y la máquina. En efecto, el veterano Deckard tendrá que formular alrededor de cien preguntas a Rachel para darse cuenta de que es una replicante.

El retorno del imperio

Uno de los más conocidos creadores de relatos de ciencia-ficción fue el francés del siglo XIX Julio Verne, un miembro activo de la procolonial Sociedad Geográfica de París, que creía que el destino de África era ser dominada por los blancos. A finales del siglo XIX, el entusiasta colonialista francés Hubert Lyautey comentó a un oficial del gobierno su intención de colonizar Indochina. Éste replicó: «Pero si eso es puro Jules Verne». Lyautey respondió: «¡Dios bendito! Sí señor, claro que es Jules Verne. Desde hace veinte años las personas que van hacia adelante no han estado haciendo otra cosa que no sea el Jules Verne». La conexión entre la ciencia-ficción y el colonialismo ha seguido siendo importante en la era de las películas de ciencia-ficción, muchas de las cuales hacen referencia a la expansión y exploración del colonialismo europeo. Tanto en la película de ficción como en la historia colonial, la distinción entre los tipos de humanidad ha sido la clave del éxito. Además, los dos modelos de alienígenas extraterrestres que aparecen en las películas de ciencia-ficción —el monstruo asesino y la réplica humana—, derivan de las clasificaciones creadas durante la era de la expansión y el imperialismo europeos. En los primeros años de la raza espacial, el director Byron Haskin realizó esta conexión de forma explícita en su película *Robinson Crusoe on Mars* (1964), que posteriormente se convertiría en un clásico de la serie B. A pesar de los elaborados efectos especiales, la revista *Time* la calificó como «un modesto y provocativo intento de imaginar qué podría suceder [...] alrededor de la próxima década». El argumento cuenta la historia del comandante Kit Draper que es abandonado en Marte y descubre a un alienígena que se encuentra perdido de forma similar. El alienígena va vestido y luce joyas de reminiscencias aztecas o incas. Kit lo llama Viernes en alusión a la novela *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. Viernes está intentando escapar de otro grupo de alienígenas, que le habían puesto brazaletes

en sus brazos a modo de identificación y para seguirle el rastro. Huelga decir que la pareja de abandonados consigue escapar de los alienígenas y regresa a la Tierra, aunque no está muy claro qué hará Viernes allí. Más recientemente, Ridley Scott indicaba la fuente de gran parte de su imaginería en *Blade Runner* y *Alien* en su última película, el drama histórico *1492: La conquista del paraíso* (1992). En ella, Sigourney Weaver regresaba como Isabel de Castilla. Gerard Depardieu, que primero fue presentado al público norteamericano como un pobre aspirante al estatus de residente alienígena, más conocido como permiso de trabajo, ahora aparecía con completa autorización inmigratoria en su papel de Cristóbal Colón (véase la figura 6.4). Pero, como la mayor parte de los acontecimientos que tenían por finalidad la celebración del Quinto Centenario, la película fracasó (Shohat y Stam, 1994, págs. 60-66). La grandeza de Colón ya no era evidente frente a la crítica hostil de los grupos indios y latinos. Aunque el público se identificaría sistemáticamente con los «humanos» más que con los «alienígenas», parece ser que ahora la rectitud moral en el contexto colonial les

Figura 6.4. Fotograma de *1492: La conquista del paraíso* (1992). Cortesía de Guild y The Kobal Collection.

pertenece a «ellos», es decir, a los pueblos indígenas que experimentaron la violencia de la conquista colonial.

El antropólogo Claude Lévi-Strauss evocó eficazmente la conexión entre 1492 y 2001, al describir el encuentro entre los europeos y los indígenas americanos: «Nunca la humanidad había experimentado una prueba tan angustiosa y nunca experimentará algo parecido, a menos que algún día, descubramos otro universo habitado por seres pensantes» (Lévi-Strauss, 1976, pág. 89). Los europeos calificaron de forma inmediata a los pueblos del «Nuevo Mundo» como fundamentalmente diferentes. Cuando Cristóbal Colón llegó a Cuba en 1492, se creía que había llegado a Cipango o a Japón, en cuyas provincias «la gente nacía con rabo». Poco después, le confirmaron que «lejos de aquí, existían hombres con un solo ojo y otros con hocicos de perro que comían hombres, y que tan pronto como capturaban a uno, le cortaban el cuello y bebían su sangre y le amputaban los genitales» (Greenblatt, 1991, págs. 73-74). Parecía que había una corta distancia entre las maravillas de la naturaleza que habían visto, como las frutas y aves tropicales, y estos monstruos humanos que no habían visto.

A partir de este primer contacto, se estableció un patrón mediante el cual los viajeros europeos utilizaban la experiencia de las maravillas naturales para confirmar la existencia de los monstruos humanoides. En la década de los noventa del siglo XVI, el explorador británico sir Walter Raleigh llegó a Guinea, lugar del que contó que sus gentes «tenían los ojos sobre los hombros y la boca en medio del pecho». Aunque Raleigh era consciente de que estos relatos sonaban a cuentos de hadas, afirmaba que «he visto cosas tan fantásticas y prodigiosas como cualquiera de éstas» (Greenblatt, 1991, págs. 21-22). En otras palabras: Colón y Raleigh dejaron de desconfiar en los relatos sobre monstruos porque el entorno era lo suficientemente fantástico para que estas cosas resultaran creíbles. De forma parecida, el cine de ciencia-ficción establece y normaliza cuidadosamente su puesta en escena antes de introducir a su alienígena o monstruo para que se adapte al contexto. Es más, convence a su público para que se entregue a sus ilusiones no porque los monstruos sean reales, sino porque son como otros monstruos y otras imágenes filmadas. Los europeos causaron una variada impresión visual a los observadores nativos. Algunos quedaron impactados por la

«fealdad» y «deformidad» de sus rostros velludos y sus ojos azules (Takaki, 1993, págs. 24-25). Los europeos eran demasiado aficionados a decir que las gentes que encontraban los consideraban dioses, una afirmación que en la actualidad es tema de un importante debate antropológico. Por otra parte, los exploradores europeos convirtieron casi en una rutina el hecho de declarar que habían encontrado diferentes especies de individuos en sus viajes. Bastante más tarde, a mediados del siglo XIX, el viajero John Petherick afirmó que en África Central, un anciano dinka le había hablado de «personas que tenían cuatro ojos, dos delante y dos detrás, y por tanto, podían andar hacia adelante y hacia atrás (Schildkrout, 1993, pág. 31). Parece ser que la credulidad de los europeos sólo podía ser igualada por la inventiva de los africanos a la hora de crear los monstruos de la selva. Una vez impresos, estos relatos se convirtieron en la principal fuente de información de los antropólogos, la mayoría de los cuales, incluyendo a Charles Darwin, no realizaron lo que actualmente conocemos como trabajo de campo, sino que basaron sus datos en los informes de los viajeros, misioneros y otros funcionarios coloniales. Estos escabrosos relatos hacían que resultara fácil demostrar la «discrepancia entre "civilización" y "cristianismo" por una parte, y "primitivismo" y "paganismo" por la otra, y los medios de "evolución" y "conversión" de un estadio a otro» (Mudimbe, 1988, pág. 20). Esto quiere decir, por ejemplo, que el hecho de que las gentes de Kongo rechazaran el cristianismo a finales del siglo XIX era una prueba en sí misma de su primitivismo, confirmado por las extrañas variedades de vida humana atribuidas a la región. Desde el punto de vista occidental, para que los humanos sean seres completamente evolucionados tienen que ser civilizados, lo cual significa que tenían que ser cristianos. En el contexto de la ciencia-ficción, la cuestión de la más alta evolución es asimismo primordial. El *alien*, por ejemplo, es físicamente todo menos indestructible, mientras que los replicantes de *Blade Runner* pueden parecer más «humanos» que los humanos biológicos.

En la película del año 1995 basada en la novela *Congo*, de Michael Crichton, los temas sobre el asentamiento colonial, la evolución y la tecnología espacial se formulaban de tal modo que la sociedad antropológica del siglo XIX no los hubiese considerado fuera de lugar. La secuencia inicial condensa los múltiples relatos de viajes que describen expedicio-

nes al Congo según los estereotipos occidentales sobre el Este y África Central. Para acompañar a una adecuada banda sonora africana, la cámara nos lleva del amanecer en la sabana, a través de la fauna y la flora de Masai Mara, a las tierras altas de África Central, siguiendo la ruta que realizó Stanley al explorar el Congo. Cuando la expedición Travi Com llega al monte Mukenko, Charles Travis manda un videomensaje vía satélite a la sede central de la empresa en Houston, Texas, en el que informa del éxito obtenido al descubrir los diamantes perfectos para la fabricación de una nueva pistola láser. El satélite que posibilita dicha acción aparece en órbita, enviando imágenes en tiempo real alrededor del mundo. Entonces, su colega Geoffrey se lo lleva a ver unas ruinas cercanas y desaparece. Su globo ocular cae desde ninguna parte sobre sus aterradas manos. Cuando la videocámara es activada por control remoto desde Houston, muestra una escena de gran destrucción y muerte justo antes de que sea destruida por una masa borrosa que los técnicos consideran que puede ser un «babuino» o uno de los «habitantes de la zona». El contraste entre la alta tecnología de la expedición occidental, con sus ojos ortopédicos, y el primitivo pero peligroso Congo, que resulta tan amenazante a los ojos biológicos pero que es una fuente vital de materias primas, no podría describirse de forma más escabrosa. Además, *Congo* conecta directamente el proyecto colonial del siglo XIX con la ciencia-ficción contemporánea, con su esmerada referencia a Houston como enclave de la compañía, recordando a los espectadores el Control de Misión de la NASA en la misma ciudad.

Las películas como *Congo* debilitan la cómoda presuposición de que ya no se da por supuesto que Occidente es más evolucionado que los demás. Cuando los artistas de *performance* Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña crearon su obra titulada «Dos amerindios sin descubrir», su intención era la de satirizar las actitudes coloniales hacia los pueblos indígenas presentándose a sí mismos como los representantes de un pueblo hasta la fecha desconocido: los guatinauis (figura 6.5). Fusco y Peña se metieron en una jaula con un traje «tradicional» pero también con evidentes accesorios modernos como un televisor, libros y un ordenador. Con ello intentaban «formular un comentario satírico de los conceptos occidentales del Otro primitivo y exótico. Al mismo tiempo, teníamos que enfrentarnos a realidades inesperadas durante el desarro-

llo de la obra: 1) Una parte importante del público creía que nuestras identidades de ficción eran verdaderas, y 2) Un gran número de intelectuales, artistas y burócratas de la cultura intentaba desviar la atención de nuestro experimento hacia las "implicaciones morales" de nuestro fingimiento» (Fusco, 1995, pág. 37). En lugar de brindar una oportunidad para la reflexión sobre el pasado colonial «Dos amerindios sin descubrir» se convirtió en un medio a través del cual determinados sectores del público demostraron el modo tan efectivo en que habían interiorizado el papel colonial.

Esta actitud es lo que Octave Mannoni denominó el complejo de Próspero, refiriéndose al dominio que Próspero ejercía sobre el personaje indígena Calibán en *La tempestad* de Shakespeare. Mannoni afirma que, en la actualidad, la identidad occidental se basa en su capacidad para manifestar este dominio sobre el Otro. Esta idea fue confirmada por las reacciones del público en la *performance* de Fusco y Peña, que

Figura 6.5. Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña, *Dos amerindios sin descubrir visitan Buenos Aires*, 1994. Cortesía de Coco Fusco.

abarcaban desde el miedo por el encarcelamiento de los desvalidos aborígenes hasta la provocación y los tocamientos de formas explícitamente sexuales. Los comisarios y los críticos respondieron atacando a los artistas por su falta de autenticidad, como si hubiera sido más apropiado utilizar «verdaderos» amerindios en ese contexto. Por otra parte, la directora de los programas sobre nativos americanos para el Smithsonian Museum de Washington D.C. se mostró preocupada al ver que el público respondía a la *performance* satírica exactamente del mismo modo en que lo hacía ante los acontecimientos que se elaboraban de forma cuidadosa para ser lo más «auténticos» posible. Fusco llegó a la conclusión de que «la jaula se convirtió en una pantalla vacía en la que el público proyectó sus fantasías sobre quién y qué somos» (Fusco, 1995, pág. 47), fantasías que en buena parte han sido sustentadas y permitidas por manifestaciones de la cultura visual popular como la ciencia-ficción.

Los alienígenas son el mal

En 1996, el complejo de Próspero en la ciencia-ficción se convirtió una vez más en un gran éxito de taquilla con *Independence Day (ID4)*, la película que hasta entonces obtuvo más beneficios, pues combinó toda la imaginería existente de la ciencia-ficción en un todo aparentemente nuevo (figura 6.6). Esta combinación resulta evidente desde la escena inicial en la que una nave espacial gigante vuela sobre la Luna y ensombrece la bandera de Estados Unidos. Al mismo tiempo, se conduce al público a recordar la carrera espacial de la década de los sesenta, que se consideraba la clave para ganar la Guerra Fría y obtener el éxito estadounidense «colonizando» la Luna. La gigantesca nave espacial alienígena evocaba películas de los años cincuenta como *Ultimátum a la tierra*, así como la posterior y sublime *2001: Una odisea del espacio* (1968) y *Encuentros en la tercera fase*. La especie alienígena destructiva y todavía sin identificar tenía su origen visual en *Alien* (1979) y en una adaptación de las esculturas africanas como la muñeca Akua'ba. El alienígena no se describía con ninguna sutileza. El teniente Steven Miller (Will Smith) pronto marcará la pauta al declarar que «le daré unos azotes en el culo a E.T». Psicológicamente, la película fue producto de los filmes de la

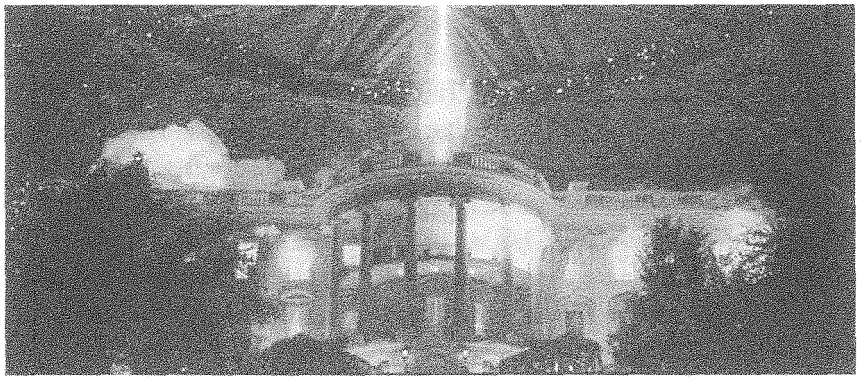

Figura 6.6. Fotograma de *Independence Day* (1996). Cortesía de Twentieth Century Fox y The Kobal Collection.

Guerra Fría como *Earth vs The Flying Saucers* (1956), en la que aparecieron por primera vez los ataques alienígenas a los monumentos de Washington. Así, cuando los alienígenas consiguen destruir los satélites de las comunicaciones mundiales, símbolo de la carrera espacial de la década de los cincuenta, los humanos se ven obligados a recurrir al código morse como precedente de Internet, creado durante una crisis semejante. Este aire de película de ciencia-ficción de primera hornada se mantiene durante todo el desarrollo de la misma, a pesar del curioso montaje de estilos cinematográficos. La primera mitad de la película, en la que los alienígenas llegan de forma misteriosa en formaciones de deslumbrantes nubes atrayendo a grandes multitudes de espectadores, recuerda muchísimo a *Encuentros en la tercera fase*; hasta que comienza el ataque devastador, mezclando la imaginería de la Guerra Fría con la crueldad de *Alien*. La segunda mitad, con su gloriosa respuesta humana, es casi pura *guerra de las galaxias* —especialmente por su heroica banda sonora— hasta el recurso del argumento central que incluye el descubrimiento de un único modo de disparar a la nave espacial alienígena. A la mezcla se añadió el accidente de una nave espacial en Roswell, Nuevo México, en 1947, un ingrediente básico en series de televisión como *Expediente X*, y los «escudos» defensivos de las naves alienígenas tomados de *Star Trek*. Los esfuerzos de *Independence Day* por alistar al público en su sintético proyecto son bastante descarados, y parecían saber que su público había traspasado la base del tradicional aficionado a

la ciencia-ficción. Aunque en *Encuentros en la tercera fase*, Spielberg hizo referencia indirecta a los convencionalismos cinematográficos incluyendo como actor al gran director francés François Truffaut, no exigió que el público tuviera que comprender la alusión para seguir el argumento. Por otra parte *ID4* luce su posmodernidad simplemente haciendo referencias directas a los guiones de *La guerra de los mundos*, *E.T*, *Expediente X* y *Encuentros en la tercera fase*. En un momento de tensión, al principio de la película, un personaje incluso está viendo *Ultimátum a la tierra* (1951). Visualmente, *Independence Day*, intentó reabsorber la suma de las expresiones anteriores del cine de ciencia-ficción en una nueva totalidad. Su éxito de taquilla es un síntoma de sofisticación visual en un público que se alimenta del alquiler de vídeos y un medio para suministrar una historia visual a la medida de su objetivo: el público adolescente.

De forma parecida, *Independence Day* intentó reconfigurar las diferentes políticas de los filmes de ciencia-ficción, desde los años cincuenta hasta 1996, en un nuevo relato del triunfalismo estadounidense a la hora de conservar el temperamento nacional tras la Guerra Fría y la Guerra del Golfo. La crítica a la economía de mercado, implícita en la ciencia-ficción de la década de los ochenta, se desplazaba ahora a los alienígenas que intentaban explotar las materias primas de la tierra. Se dice que los alienígenas querían colonizar la Tierra y luego «consumir todos los recursos naturales y marcharse» a otro desafortunado planeta. Ahora son los humanos quienes se convierten en víctimas del colonialismo y pueden unirse contra el opresor bajo el liderazgo de Estados Unidos. La película reinventó la presidencia de Clinton en ese contexto heroico, describiendo la rehabilitación del impopular y joven presidente Thomas J. Whitmore (Bill Pullman), quien enmienda sus errores anteriores aprendiendo a desempeñar el verdadero liderazgo. En los momentos iniciales de la película podemos ver en pantalla a los comentaristas del McLaughlin Group de la CNN, un programa de crónica política del ala derechista, atacando al presidente. El único objetivo de ello es que la declaración del presidente en la última mitad del filme adquiera un carácter más solemne. Aquí puede apreciarse una nostalgia por el liderazgo y la autoridad (de la Guerra Fría) de Estados Unidos, que en la actualidad busca con desesperación un enemigo y un tema. Como los

norteamericanos difunden mediante el código morse su solución para atacar a los alienígenas, un oficial del ejército británico que se encuentra en el desierto iraquí —en alusión a la Guerra del Golfo— masculla: «Llega la maldita hora». El público y los productores norteamericanos opinan que trata de confirmar el liderazgo mundial norteamericano. Para el resto del público, *Independence Day* puede recordar a los espectadores que Estados Unidos continúa creyendo que tiene un derecho moral al liderazgo mundial. El cine de ciencia-ficción, al que le costó imaginar otra cosa que no fueran regímenes políticos represivos, es el género ideal para difundir este mensaje. Por tanto, no resultó sorprendente ver a Bob Dole, el fracasado candidato republicano a las elecciones de 1996, identificándose con el mensaje de la película, a pesar de haber criticado anteriormente las producciones de Hollywood. El presidente Whitmore estaba, sin embargo, claramente inspirado en Bill Clinton, pero tenía un pasado como piloto de combate, al igual que Kennedy. Del mismo modo en que la película mezclaba los iconos de la derecha y de la izquierda tradicionales en un nuevo formato, la política norteamericana contemporánea había sido remodelada en torno al temor a los alienígenas. Con el fin de fomentar sus posibilidades de reelección, Clinton firmó un montón de medidas extremadamente hostiles para los inmigrantes y la inmigración que, de hecho, compartían la lógica de *Independence Day*: asimilar o morir. En una curiosa ironía posmoderna, Clinton se encontraba en Rose Garden un mes después del estreno de *Independence Day*, anunciando que «no estamos solos», descubrimiento derivado no de los brillantes platillos volantes, sino de los rastros de microbios encontrados en un fragmento de un meteorito marciano extraído de la nieve del Antártico.

Pero la mayoría de los espectadores no consideraba que *Independence Day* fuera una película política. Por el contrario, se basa en la regeneración de la «familia del hombre», que recordaba la exposición del mismo título que tuvo lugar cuarenta años atrás. Esto quiere decir que tanto esa exposición como la actual película querían hacer hincapié en la unidad de la humanidad más que en las diferencias de raza, género, clase y sexualidad, que han formado parte del reciente debate político y cultural. En su discurso sobre el Día de la Independencia, el presidente Whitmore reflexiona sobre la «humanidad, esa palabra que hoy

debería tener un nuevo significado para todos nosotros. Ya no podemos dejar que nuestras pequeñas diferencias nos destruyan». El argumento de *Independence Day* solventa estas diferencias entre los distintos tipos de familias norteamericanas, consideradas el equivalente de la humanidad como un todo. Lo que resulta inusual en este punto de vista familiar es que la película mira a la familia desde la perspectiva de los niños. La invasión alienígena se coordina desde la «nave nodriza/madre», identificando a la madre como el «problema» dentro de las estructuras familiares. La «mala madre», representada por la esposa del presidente en una clara referencia a Hillary Rodham Clinton, muere en un accidente de avión, dejando a su hija en manos de su padre. Por otro lado, la crisis lleva a Miller a casarse con la que es su compañera desde hace largo tiempo, con la aprobación de su hijo Dylan (Dowell, 1996). El científico David Levinson (Jeff Goldblum), que descifra el código alienígena con su ordenador portátil, recupera a su ex mujer y, todavía más importante, consigue que su padre admita que está orgulloso de él. Incluso el padre alcohólico se redime a sí mismo mediante una misión suicida cuyo objetivo es destruir la nave espacial alienígena. El resto de la humanidad queda sumida en una ovación multitudinaria al tiempo que las naves espaciales se van estrellando, aparecen los egipcios cerca de las pirámides y lo que podrían ser «tribus» africanas agitando las lanzas.

Quizá resulte adecuado que los dos héroes de *Independence Day* sean respectivamente un judío integrado y un afroamericano de clase media. El personaje de David Levinson contrasta mucho con el de su pobre padre Julius, interpretado por Judd Hirsch. La integración de David está marcada por su matrimonio con una aspirante a asesor del presidente. Su compañero Steven Miller es un piloto de combate afroamericano, presentado cuidadosamente ante el público como un respetable padre y propietario de su casa. Hacia el final de la película, cuando los dos se unen para vencer a los alienígenas, Levinson ha adquirido cierto coraje y Miller se ha casado. Resumiendo: *Independence Day* muestra que los inmigrantes que se ajustan al ideal de integración pueden ser completamente norteamericanos, es decir, humanos; mientras que los que no lo hacen sólo pueden esperar rechazo. *Independence Day* ofreció una visión conservadora de la cultura norteamericana como un

«dato conocido», instaurada en el pasado por iconos tales como la batalla de Iwo Jima y la llegada a la Luna, que fueron representados con esmero en la pantalla. Así como la película comienza con la bandera norteamericana amenazada por los alienígenas, termina con la destrucción espectacular de su nave espacial que forma en el cielo una triunfal bandera estadounidense, la apoteosis final de los fuegos artificiales del Cuatro de Julio. Se espera que quienes lleguen de nuevo asimilarán esta cultura y no intentarán influir en ella o cambiarla y, mucho menos, ponerla a prueba y dominarla. *Independence Day* utilizó una estrategia comercial basada en la intensa ansiedad que los «blancos» norteamericanos sienten en la actualidad, puesto que el proceso demográfico estadounidense apunta hacia un cambio decisivo en la naturaleza de las «gentes, la lengua y la cultura norteamericanas» en el siglo XXI.

Cuando su epopeya cómica de ciencia-ficción *Mars Attacks* (1996) fracasó en taquilla, a pesar de contar con un gran elenco de actores, el director Tim Burton descubrió por propia experiencia que el público se toma en serio tales cuestiones. *Mars Attacks* describe a los marcianos como agresores arteros que, sin embargo, son más que capaces de burlarse de los políticos y del poder militar, hasta que se descubre de forma accidental que la música pop hawaiana de la década de los cincuenta hace explotar sus cabezas. Este relato de tebeo socava la nueva naturaleza portentosa de la ciencia-ficción sin ofrecer sustituto alguno. Por otra parte, *Men In Black: hombres de negro* (1997) estableció, de forma bastante explícita, un paralelismo entre la lucha de ficción entre alienígenas y la actual política de inmigración de Estados Unidos. Su escena inicial constituye una gran imitación del estilo visual de Steven Spielberg y además parece parodiar el contenido del comienzo de *Encuentros en la tercera fase.* Mientras que el filme de Spielberg comienza con un misterioso incidente en el desierto mexicano, que es investigado por un equipo mayoritariamente norteamericano, *Men In Black: hombres de negro* empieza con un grupo de mexicanos que son atrapados por los guardias fronterizos de Estados Unidos, hasta que los hombres de negro, liderados por Tommy Lee Jones, intervienen para demostrar que de lo que se trata en realidad es de controlar a los extraterrestres. A diferencia del Servicio de Inmigración y Nacionalización (INS), que tiene mucha fama de ser torpe e ineficaz, los hombres de negro realizan un

excelente trabajo de supervisión de los extraterrestres residentes en Estados Unidos, quienes a su vez no perturban el modo de vida norteamericano. A pesar de todo su humor satírico, *Men In Black: hombres de negro* ofreció al público una imagen reconfortante de los Estados Unidos, en lo que al control de sus fronteras se refiere, que no supo crear *Mars Attacks*. El hecho de que *Men In Black: hombres de negro* fuera un éxito de taquilla tiene que ser algo más que una simple coincidencia.

El universo *Star Trek*

A la hora de determinar la influencia de la ciencia-ficción en la identidad contemporánea, *Star Trek* tiene una especial importancia debido a su enorme popularidad. Hacia 1991, el cincuenta y tres por ciento de los norteamericanos afirmaba ser seguidor de *Star Trek*, y destacaba su interpretación del presente como si fuera el futuro. Es más: su condición única como serie de televisión vigente en pantalla durante largo tiempo y en eterna distribución, y que ha dado lugar a dos sagas de películas derivadas de la misma, significa que *Star Trek* es el único medio de ciencia-ficción que se ha producido durante y después de la Guerra Fría. Para los de mi generación, nacidos en la década de los sesenta, *Star Trek* siempre ha estado allí, desesperándonos en ocasiones, excitándonos en otras; pero una parte de ella nos ha brindado nuestro concepto de lo moderno. Por último, su éxito ha tenido un impacto directo en el programa espacial de Estados Unidos, aportando un grato apoyo a la NASA (Penley, 1997). A pesar de que *Star Trek* está ambientada en un futuro lejano, donde se supone que nuestros conflictos actuales ya están resueltos, éstos siempre reaparecen de un modo diferente. Todos los miembros de la tripulación de la serie pertenecen a la Federación de Planetas Unidos, una clara referencia a Estados Unidos. Todos los miembros de la Federación pueden reivindicar la condición de humanos, que no está marcada por la raza ni la etnia, y que Richard Dyer ha descrito como la peculiar característica del candor (Dyer, 1997). La limitada imaginación del siglo XXI da lugar a la aparición de contradicciones. En la serie original (1967-1969), donde aparecen el capitán Kirk y el señor Spock, los klingon ocupan el lugar de la Unión Soviética

como implacables enemigos de Estados Unidos/Federación y, por tanto, son descritos como una especie inferior. Los otros únicos alienígenas que aparecían regularmente eran los romulanos, cuyo carácter evasivo y su secretismo hacían que fuesen comparados con los chinos. En *Star Trek: The Next Generation* (1987-1989) (a partir de ahora TNG), se quiere dar a conocer un futuro multicultural. Así, los klingon se fueron reconcibiendo gradualmente según la percepción occidental de los nativos americanos o de los zulúes: una raza orgullosa, bélica, que come comida nauseabunda y que goza de una sexualidad muy directa. Todos estos personajes estaban interpretados por afroamericanos. Ahora, la nave Enterprise contaba con un oficial klingon: el teniente Worf (Michael Dorn) que había sido criado por humanos pero que «básicamente» seguía siendo un klingon. Cuando Levar Burton, conocido por los espectadores de televisión de todo el mundo por *Raíces*, desempeñaba el papel del jefe de ingeniería Geordi La Forge, era algo común que dos actores afroamericanos adoptaran roles interactivos, siendo el de La Forge el de «blanco/normal» y el de Worf el de «negro/exótico». En un episodio titulado «The Icarus Factor» («El factor Ícaro»), Worf necesita llevar a cabo un ritual klingon que implica soportar un intenso y repetitivo dolor en presencia de sus amigos. La Forge accede a participar pero deja bien claro que el hecho le produce repugnancia, lo cual supone una descripción de la diferencia racial, al tiempo que se reniega de ella (Berg, 1996). Con la llegada de la *glasnost* (transparencia en el régimen soviético), los klingons tenían que cambiar. El resultado fue que, en la película *Star Trek VI: The Undiscovered Country* (1991), el general klingon Chang perseguía a Kirk al tiempo que citaba a Shakespeare «en la lengua originaria de los klingon». No obstante, los klingons seguían estando racialmente diferenciados de la tripulación «blanca» del Enterprise. Cuando Kirk invita a la tripulación klingon a un banquete ceremonial a bordo de su nave, Chekov masculla: «El invitado que viene a cenar», haciendo alusión a la famosa película de Sidney Poitier en la que una pareja de blancos se enfrenta al trauma del compromiso de su hija con un afroamericano. Cuando Worf llega al puente del Enterprise en *Star Trek: First Contact* (1996) Riker, el segundo al mando, lo provoca: «¿Todavía sabes disparar un faser?» como si quisiera recordar al personaje y al público que Worf es diferente. La consigna de *Star*

Trek, «diversidad infinita en combinaciones infinitas», parece estar más cerca del relativismo cultural: realmente todas las culturas tienen su valor, pero deben estar relacionadas con la evidente superioridad del modo de vida (del blanco) norteamericano.

A pesar de que en *Star Trek* se hace referencia a la raza de un modo sub e intertextual, el género y la sexualidad son puntos explícitos de diferenciación. En la primera serie, los papeles desempeñados por mujeres solían responder a tópicos carentes de significado, personificados en la famosa frase de la teniente Uhura: «Frecuencia abierta, capitán». A pesar de que la tripulación del Enterprise era explícitamente multirracial, contando entre sus miembros con la afroamericana Uhura, el ruso Chekov y el asiático Sulu, los papeles referentes al género parecían haber quedado estancados en los cincuenta. El capitán Kirk perseguía con frecuencia diferentes objetivos amorosos, pero éstos nunca cuajaban pues su «familia» era el mundo homosocial del Enterprise. Por tanto, no resulta sorprendente que *Star Trek* derroche tendencias homoeróticas. Este aspecto no fue nunca enfocado de forma directa por los productores de la serie y, sin embargo, recibió un amplió tratamiento por parte de sus legiones de seguidores, quienes han adaptado los temas de *Star Trek* a diferentes medios que van desde «los juegos de patio de los niños hasta los juegos interactivos de adultos, de los bordados a los trajes elaborados, desde las fantasías privadas hasta la programación por ordenador y la producción de vídeos caseros» (Jenkins, 1991, pág. 175). La creación de una dimensión *gay* en *Star Trek* es un sorprendente ejemplo del modo en que el público de los medios de comunicación de masas busca sus propios significados dentro de la limitada serie de materiales de que dispone y las salidas alternativas a estas ideas. Aunque ahora los productores de la serie y la película intentan claramente dar alas a todos los admiradores, en un principio esto fue algo accidental, producto de las infinitas oportunidades para ver programas populares en la televisión por cable o grabados en vídeo. *Star Trek* ha dado lugar a una extensa red de convenciones, clubes de fans, boletines de prensa y ahora sitios *web* que se han expandido muchísimo a partir de la serie original. Quizá el ejemplo más conocido de esta apropiación sea la revista de fans *K/S*, documentada por Henry Jenkins y Constance Penley, en la que quienes escriben, mayoritariamente mujeres, crean historias

en las que suelen producirse encuentros homosexuales entre el capitán Kirk y el señor Spock de la primera serie (Jenkins, 1991; Penley, 1992). Los fans aprovecharon las historias ofrecidas en la serie original para rellenar los espacios vacíos con sus propias versiones de lo que podría haber sucedido.[1] La falta de rigidez de los episodios televisivos de *Star Trek*, que nunca apuntaban hacia una única interpretación, permite una amplia serie de posibles interpretaciones sobre la sexualidad de los personajes principales. Aunque Kirk aparece como el típico macho que anda detrás de las faldas, también es el más emocional si se lo compara con la característica búsqueda de la lógica de Spock. Esta polaridad se invirtió en un episodio, que los fans consideran un clásico, titulado «Amok Time» («Tiempo de Amok»), durante el cual el vulcaniano Spock experimenta *pon farr*, el deseo biológico de aparearse. La Enterprise se apresura a llevar a Spock a Vulcano para que satisfaga sus necesidades, pero antes Kirk tendrá que fingir su propia muerte a manos del señor Spock, cortesía de algún hechizo médico del doctor McCoy. Cuando Spock ve a Kirk «resucitado», su emoción es impropia de un vulcaniano y supone unos de los puntos clave a partir de los cuales se hace una lectura *gay* de *Star Trek*, pues el normalmente masculino Spock se feminiza convirtiendo a Kirk en su marido. Los fans escritores han aprovechado los espacios en blanco del relato de este episodio para crear un vasto material literario sobre los encuentros Kirk/Spock, que cuenta con sus propias estrellas, tablones de anuncios y conferencias. *Star Trek* ha continuado explorando las posibilidades de interpretaciones alternativas en todas las diferentes versiones de la serie, desde la heterosexual S/M hasta todos los tipos de sexualidades alternativas. En *The New Generation* (TNG), el personaje alienígena Q, que pertenece a una especie «superior» de seres inmortales e omnipotentes, provoca gran confusión cada vez que aparece involucrando al Enterprise en situacio-

1. Sin embargo, el juego libre de la literatura del fan no siempre es tan libre como algunos autores sugieren. Eric Michael ha descrito, a modo de comparación, que la visualización de películas de Hollywood por parte de los warlpiri se centraba en cuestiones parecidas a los grupos de debate formados por los fans (como el paradero de la abuela de Rocky), al tiempo que imperaba una sociedad en la que el «derecho al habla esta muy regulado» (Michels, 1994, pág. 2).

nes inusuales. Q siente un gran afecto por el capitán Jean-Luc Picard. En un episodio, incluso se ve como se despiertan juntos en la cama, lo cual hace que Henry Jenkins pregunte: «¿Podría ser que Q, que en cada episodio habla en tono más amanerado y se le nota más la pluma, fuera una reinona?* ¿Era Q, el ser extravagante que cambiaba de forma, marica?** (Jenkins y Tulloch, 1995, pág. 261). Los fans del Gaylactic Network, una organización para fans de la ciencia-ficción que incluye a *gays*, lesbianas y bisexuales, opinan que la respuesta es un sí rotundo. La llegada de Internet ha posibilitado que podamos encontrar historias de *Star Trek* para adultos, que incluyen a los personajes de todas las series, con sólo clicar el ratón.

Star Trek ha ido desplazando estas ansiedades de forma progresiva sobre los Borg, una raza alienígena que aparece en TNG. Además, la brutalidad de la especie alienígena no identificada en *Independence Day* le debe mucho a los borg. Los borg, abreviatura de ciborg, una combinación de tecnología cibernética y materia orgánica, «asimilaban» a otras especies convirtiéndolas a la suya propia proclamando su divisa: «La resistencia es fútil». Esta asimilación es la única finalidad de los borg, quienes nunca cejan en el empeño de absorber a todas las especies en su colectivo. Los borg supusieron una inyección de vida en una serie que durante largo tiempo estuvo marcada por la nostalgia hacia el programa original de televisión de la década de los sesenta y sus envejecidas estrellas. Los borg son quizá la única especie alienígena verdaderamente aterradora creada por *Star Trek*. Descendientes de los ciberhombres del programa de culto de la televisión británica *Dr Who*, los borg combinan la talla física, el movimiento mecánico y los uniformes metálicos con los ojos láser y su voluntad inquebrantable. Criaturas algo más refinadas que los seres impersonales de ciencia-ficción del período de la

* En inglés la palabra reina (queen), también puede utilizarse, al igual que en castellano, para designar a una «reina», una «loca», en definitiva, a alguien *gay* y amanerado. Nótese que el nombre del alienígena Q es la inicial de dicha palabra en esta lengua. *(N. de la t.)*

** Aquí se sigue jugando con la Q, algo imposible de traducir al castellano, pues la palabra utilizada para designar al «marica» ha sido Queer, que también comienza con dicha inicial. *(N. de la t.)*

Guerra Fría, los borg son un colectivo que cuenta con la capacidad de comunicarse mutuamente a través de la «mente enjambre» de la que todos forman parte. De este modo, los borg combinan la colectivización del comunismo soviético con la agresiva adquisición del capitalismo occidental en un nuevo híbrido que es una valiosa metáfora de la cultura global. Dado que la propia franquicia de *Star Trek* es un importante aspecto de éxito del marketing de los medios de comunicación globales, su extrema hostilidad hacia los borg no resulta sorprendente en absoluto, ya que representan el *alter ego* de la amistosa Federación. Cabe destacar que esta tensión se plasma en el género. El Enterprise en todas sus formas siempre ha sido un espacio muy masculino, un sendero para el futuro con sus armarios negros, sus superficies de un gris mate, sus aparatos que cocinan automáticamente y su casi total ausencia de decoración interior. Siempre está iluminado por una brillante luz uniforme que evita cuidadosamente la proyección de las sombras, del mismo modo que los oficiales y tripulantes de la flota estelar raramente muestran emoción alguna, a pesar de las drásticas circunstancias que atraviesan. Por otra parte, las naves de los borg son lugares oscuros y lúgubres, a menudo ensombrecidos por chorros de gas. El colectivo habita en un espacio carente de la perfección geométrica del Enterprise, una especie de caverna que parece una matriz, que evoca de forma totalmente consciente la puesta en escena de la serie *Alien*. Cuando los borg no están trabajando se introducen en unos nichos situados en los muros de la nave, que están dotados de una curiosa pantalla circular electrónica de la cual saltan chispas de electricidad. Esto recuerda a su vez la creación por electrificación del monstruo del doctor Frankenstein, paradigma de los científicos locos y de los miedos a la digitalización de la sociedad durante la Guerra Fría. Mientras *Independence Day* ofrecía directamente una guerra intergaláctica, la fascinación de *Star Trek* por los borg introduce una representación más compleja de la sociedad contemporánea imaginada a través del género.

La tripulación de TNG se encontró por primera vez con los borg durante un episodio de la serie de televisión titulado «¿Q Who?» (¿Qué Q?). El ambivalente personaje de Q transporta con toda eficacia al Enterprise a un remoto rincón de la galaxia con el fin de establecer un encuentro entre la Federación y los borg, con la intención de dismi-

nuir la arrogancia humana. Dado que Q parece representar la indeterminación de la sexualidad en *Star Trek*, sería un vínculo poco usual en la guerra con los borg, que no cuentan con una fuerte sexualidad femenina que se oponga a la masculina Federación. El capitán del Enterprise: Jean-Luc Picard (Patrick Stewart), puede aprender cosas sobre los borg porque Guinan, la sabia camarera interpretada por Whoopi Goldberg, tuvo experiencias con ellos en el pasado. Relata como «mi gente se encontró con ellos hace un siglo [...] destruyeron nuestras ciudades, dispersaron a mi gente por toda la galaxia [...] Irrumpieron en nuestro sistema y cuando se marcharon, apenas dejaron nada». Dado que Golberg es afroamericana, su discurso tenía el claro fin de evocar los recuerdos de la esclavitud. Los borg personifican una amplia serie de ansiedades para la moderna cultura occidental de los últimos años. Evocan los fantasmas de la esclavitud y la colonización que azotan la memoria occidental, y al mismo tiempo resaltan el temor por el hecho de que la propia cultura occidental está a punto de ser «anegada» (utilizando un célebre término de Margaret Thatcher). La asimilación de los borg es la versión moderna de la dominación comunista a la que hay que resistir «con las últimas fuerzas que me quedan», según Picard. Además, sus cuerpos andróginos y su reproducción asexual por asimilación y asociación con Q juegan con las incertidumbres de la identidad y reproducción sexuales en la era de la manipulación genética.

Por tanto, no fue una sorpresa que pisándole los talones a *ID4* llegara la película *Star Trek: First Contact*, basada en el conflicto entre la tripulación de TNG y los borg por poseer el planeta Tierra. Los borg declaran que «vuestra cultura se acostumbrará a ocuparse de nosotros», lo que parece un replanteamiento irónico del famoso credo «en busca de vida y civilizaciones nuevas». La mayor parte de la película trata de diferenciar el neocolonialismo benigno de la Federación del imperialismo agresivo de los borg. Se trata de demostrar cuál de los grupos es más evolucionado, un recurso argumental muy propio de *Star Trek* que recuerda las afirmaciones coloniales del siglo XIX sobre una jerarquía cultural de la evolución. Además, en un episodio de TNG ampliamente debatido, «I, Hugh», la tripulación captura a un miembro de los borg y lo asimila al sistema de valores de la Federación. Esta adaptación está marcada por el hecho de que el borg aprende a decir «soy Hugh», el

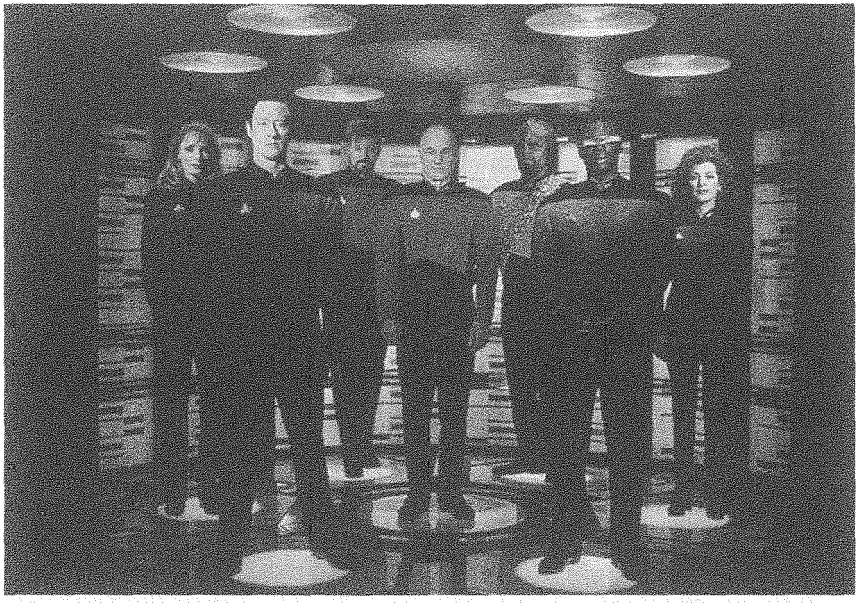

Figura 6.7. Fotograma de *Star Trek: The Next Generation* (1996). Paramount Television, cortesía de The Kobal Collection.

nombre que le pone La Forge, en lugar de «somos los Borg», que corresponde al modo de expresión de la conciencia colectiva. Sin embargo, la diferencia no es tan clara como parece en primera instancia porque en realidad el borg está diciendo «yo soy tú». Al igual que los robinsones de nuestros días, la tripulación no tiene escrúpulos a la hora de dar un nuevo nombre al borg o de llevar a cabo su propia asimilación. Al hacerlo, la tripulación viola la principal norma de la Federación consistente en no interferir en las culturas alienígenas. La violenta asimilación del Borg en un colectivo es tan manifiestamente mala, que necesita la reafirmación racional del individualismo burgués.

En *Star Trek: First Contact*, dos personajes de la TNG, el capitán Picard y el androide Data (Brent Spiner) acostumbran a establecer y probar una clara comparación con los borg. En la película, los dos personajes son presentados como amigos del estilo de Kirk y Spock, encarnando las parejas familiares macho/hembra, humano/no-humano que representaban los antiguos personajes. Muy al principio de la película, se da pie a que los fans de *Star Trek* establezcan esta comparación. Se ha or-

denado al Enterprise que se aleje de la batalla con los borg, pero Picard pretende desobedecer. Data dice que habla por todos al declarar: «Al infierno con nuestras órdenes», lo cual es un eco directo del comentario de Spock al final de *Star Trek VI: The Undiscovered Country*, cuando el Enterprise recibe la orden de volver y quedar fuera de servicio: «Si fuera humano, creo que mi respuesta hubiera sido "vete al infierno"». Desobedecer las órdenes para «salvar la galaxia» es algo *de rigueur* en *Star Trek*. Así lo destaca Kirk en *Star Trek: Generations*.

A Picard, el encuentro con los borg le brinda la oportunidad de vengarse de ellos, pues anteriormente lo asimilaron convirtiéndolo en su portavoz: Locutus. Se espera que el espectador entienda este conflicto partiendo del conocimiento intertextual de la serie televisiva. Picard descubre que todavía es capaz de comprender la conciencia colectiva de los borg, lo cual da al Enterprise una ventaja decisiva, aunque también demuestra que no es completamente humano. El personaje de Locutus fue creado por el equipo de *Star Trek* como respuesta a la reina Alien aparecida en la películas *Alien*, indicando que de algún modo la asimilación afecta tanto a género como a especies. Dado que los borg se «reproducen» asexualmente asimilando otras especies a su colectivo, presumiblemente el proceso estaría vinculado al hecho de que eran neutros o infértiles. A medida que observamos a la tripulación del Enterprise, esta dificultad por distinguir entre humano y ciborg, o humano y alienígena, se hace cada vez más evidente. La Forge, quien anteriormente pudo superar su ceguera gracias a un visor que convertía la luz en impulsos nerviosos, ahora aparece equipado con un ojo «androide» capaz de enfocar un objeto protegido por tres cubiertas a una distancia de quinientos metros. El nuevo ojo hace que en parte sea ciborg y contradice sus repetidas declaraciones durante la serie de televisión en las que afirmaba: «Me gusta ser quien soy», aludiendo a que era ciego y que no deseaba recuperar su visión normal. El klingon Worf y el comandante Troi son claramente no-humanos, mientras que en el centro de la película aparece el androide Data, quien durante mucho tiempo había aspirado a ser humano y ahora tiene la oportunidad de convertirse en un ciborg. La decisión de Data de rechazar esta opción permite que la Federación emerja victoriosa, pero también da lugar a diferentes interpretaciones del filme.

La mayoría de personajes humanos dependen de las conexiones con el pasado para determinar quienes son y no ser considerados ciborgs. Claro está que como el «pasado» de la película sigue siendo el futuro desde el punto de vista del espectador, la verdadera experiencia histórica todavía puede ignorarse con tranquilidad. Al viajar atrás en el tiempo hasta el siglo XXI, los borg intentan evitar el «primer contacto» entre humanos y alienígenas. Si tienen éxito, el planeta estará abierto a la asimilación de los borg. El primer contacto «une a la humanidad de un modo que nadie creería posible» —dice Troi—. La benigna y progresiva Federación depende de esta unidad, a pesar de que sólo es posible a través de los visitantes del espacio exterior. Cuando Picard alecciona a Lily (Alfe Woodrad), una mujer del siglo XXI, sobre la abolición del afán de lucro, deja testimonio del progreso así conseguido: «El dinero no existe en el siglo XXIII. La obtención de la riqueza ya no es la fuerza que mueve a la sociedad». Declara que el capitalismo ha sido reemplazado por la seriedad de la moral protestante del desarrollo y el descubrimiento, cuyo objetivo es «mejorarnos a nosotros mismos». Sin embargo, cuando persigue a los borg sin tener en cuenta para nada la pérdida de la vida de algunos de sus tripulantes, Lily le acusa de actuar como el capitán Ahab en *Moby Dick*, obsesionado con la venganza a toda costa. Si Picard es considerado como Ahab, se abre una interesante ambigüedad en la película. Aquí se hace referencia a Ahab en el sentido que le dio el crítico caribeño C. L. R. James, quien lo identificó con el «estereotipo totalitario» propio de la cultura moderna occidental (James, 1953, pág. 6). Consecuentemente, al perseguir a la reina (blanca) borg, Picard pierde su concepto «normal» de la estrategia y tampoco sabe apreciar el valor de su tripulación. Se niega a aceptar que la mejor forma de enfrentarse a los borg con el menor coste humano consiste en evacuar y destruir el Enterprise. Su respuesta a la acusación de Lily consiste en declarar furiosamente que tiene «una sensibilidad más evolucionada», una frase cuyo trasfondo perteneciente al darwinismo social queda muy claro por el hecho de que Lily es una mujer afroamericana. Cuando Picard se da cuenta de la fuerza de la analogía de Lily citándose a sí mismo a Melville, ella reconoce que no ha leído el libro, lo que da pie a que el espectador piense que, después de todo, Picard es superior. Sin embargo, al renunciar a su papel de vengador, Picard también con-

tradice su postura altruista. La destrucción de la nave no significa la inevitable destrucción de los borg, puesto que éstos han escapado en repetidas ocasiones de situaciones parecidas. En *Moby Dick*, la tripulación se opone a la estrategia de Ahab porque le niega la oportunidad de ganar dinero del modo habitual consistente en cazar todas las ballenas que encuentran. Según ellos, la locura de Ahab radica en desafiar esas reglas tan marcadas que Picard describió anteriormente como irracionales. Como corresponde a la franquicia multinacional en que se ha convertido *Star Trek*, la supremacía de los valores capitalistas se reafirma contra el hilo de la propia narrativa.

Data es presentado con un dilema diferente que, sin embargo, conduce a una conclusión normativa similar. Como androide que es, vive una lucha constante por ser más humano, por reducir su diferencia y así integrarse realmente. La narración de *Star Trek* recuerda sin cesar a su público que Data no es humano. En el primer episodio de la temporada regular de TNG, «The Naked Now», Data adopta el discurso de Shylock de *El mercader de Venecia* para declarar su similitud con los humanos: «Somos más iguales que desiguales... Tengo poros; los humanos también tienen poros. Tengo huellas dactilares; los humanos también tienen huellas dactilares. Mis nutrientes químicos son como tu sangre. Si me pinchases, ¿acaso no [pausa] gotearía?». Las afirmaciones de Data sobre su igualdad lo señalan como el Otro, en este caso un judío. (Podemos darnos cuenta de pasada de que los judíos han desaparecido del universo *Star Trek*, hasta que la TNG introdujo a los ferengi, una especie que vive para sacar provecho, y cuyos miembros son cobardes, muy sexuales y tienen narices prominentes.) En episodios posteriores, la Federación intenta recuperar a Data o a su hija androide Lal, obligando a Picard a evocar el paralelismo de la esclavitud y así proyectar a Data como afroamericano (Wilcox, 1996). Pese a todos sus esfuerzos por «evolucionar», Data sigue siendo una máquina, el Tín Man u hombre de hojalata del Enterprise.

La reina borg (Alice Krige) le ofrece una elección diferente: la oportunidad de asimilarse con los ciborg y no con los humanos. Su señuelo no es el poder, sino el sexo. Como líder de los borg, puede llamarse a sí misma «yo», por lo que aparentemente no debe ceñirse a la limitación de reproducirse por asimilación impuesta al «enjambre» borg como co-

lectivo. Una vez que Data es capturado por los borg, convierte parte de su brazo en materia orgánica, convirtiéndolo en un ciborg. Cuando se despierta, informa a los borg de que es capaz de hacerles frente porque está «programado para evolucionar». La reina borg contraataca diciendo que los borg también «quieren evolucionar hacia un estado de perfección». «Olvídame —le responde—, los borg no evolucionan. Conquistan». De este modo, los borg se comparan directamente con los imperialistas (humanos) cuya retórica de la más alta evolución apenas disimulaba su corazón de las tinieblas. Por el contrario, al igual que Picard, Data reivindica el nivel «genuinamente» más alto de evolución porque está escrito en su programación y, en consecuencia, es ineludible. En este enfrentamiento por un estadio de evolución superior, ambos contendientes son no-humanos o, al menos, tienen una parte de máquina. En lugar de evolucionar a través de la experiencia histórica y la selección biológica, lo hacen mediante programación o por asimilación obligada. Ambos son ejemplos de lo que Rychard Dyer denominó «blancos extremos», piel que no sólo es blanca, sino tan exageradamente blanca que es no-humana, y sugiere «el terror de la blancura de un ser sin vida, que causa la muerte» (Duer, 1997, pág. 210). Aquí Data, una máquina, carece de vida biológica, mientras que la propia existencia de los borg ocasiona la muerte de los demás. El humano Picard era incapaz de mantener su declaración de que era superior evolutivamente hablando, y dejaba que el ciborg y el androide debatieran el tema. Esta discusión, al igual que todo este tipo de debates sobre la condición humana en las películas de ciencia-ficción, «puede sugerir que el atisbo de la nada y la muerte de lo blanco es, a medida que la identidad blanca desaparece, el dominante cultural de nuestros tiempos, en los que realmente sentimos que estamos acabados» (Dyer, 1997, pág. 217). En *Star Trek: First Contact*, el resultado fue que los no-humanos asumían la acción, un drama muy diferente al del aventurero capitán Kirk y su fiel compañero el señor Spock.

La reina borg pasa de esta polémica, generada electrónicamente, sobre la evolución cultural a la sensualidad orgánica (véase la figura 6.8). Manipulando los circuitos electrónicos de Data, activa su chip emocional provocándole nuevas sensaciones sobre su nueva piel orgánica y se aprovecha de ello, haciendo que Data se estremezca de forma orgásmi-

ca. Por si nos hemos perdido, la siguiente frase es la clásica «¿te ha gustado?» Entonces, recordamos que anteriormente Picard le dijo a Data que el «tacto puede conectarte con un objeto de un modo muy personal». Cuando los dos tocan una nave espacial histórica, el comandante Troi les pregunta: «¿Os gustaría estar solos?» De igual manera, el encuentro entre Data y la reina borg se presenta al público como una típica seducción heterosexual por parte de una *femme fatale*; pero las apariencias engañan. La opción que se le ofrece a Data es la homosexualidad y no la asimilación; ciborg con ciborg, y no hombre con mujer. Como todas las relaciones entre seres del mismo sexo, este encuentro sexual es necesariamente no reproductivo. Data es «completamente funcional» en el ámbito sexual y ha tenido experiencias, pero nunca con un ciborg, y da una resonancia bastante diferente al «primer contacto». Esto parece evocar los viejos miedos heterosexistas de que las personas pueden convertirse en homosexuales si tienen contacto con homosexuales, pero el evidente placer poscoital de Data (en un período muy corto) también puede interpretarse como la validación de su salida del armario. Tomemos prestada la distinción que hace D. A. Miller:

Figura 6.8. Fotograma de *Star Trek: First Contact* (1996). Cortesía de The Ronald Grant Archive.

más que a través de la denotación o descripción literal, en la película, la homosexualidad existe en el ámbito connotativo, aunque no es esencial para el argumento (Miller, 1991). Al final de *First Contact*, Data opta inevitablemente por la heterosexualidad normativa que impera entre sus compañeros y los borg son derrotados. Sin embargo, reconoce ante Picard que estuvo tentado «durante 0,68 segundos. Casi una eternidad para un androide». Esto quiere decir que Data dudó sobre su futuro *gay* durante mucho tiempo, pues tuvo sensaciones casi infinitas. Sin embargo, una vez que pasa este breve instante, Data vuelve al redil (de los humanos). El deseo de Data de ser humano supera su atracción por sus colegas ciborgs, como si fuese un Calibán de nuestros días. A pesar de que al desafiar la asimilación cibernética de los borg *First Contact* parece contradecir la celebración de la asimilación de *Independence Day*, de hecho termina de forma similar: con la minoría que elige pertenecer a la corriente dominante y, en consecuencia, adquiere un carácter heroico.

Pero, como tan a menudo sucede en la ciencia-ficción, el desenlace nunca es lo suficientemente perfecto. Aunque Data rechaza la opción drástica de la homosexualidad, sin embargo opta por el mestizaje con otras especies. Tampoco nos sorprende que *Star Trek* todavía sienta fascinación por los borg. La actual serie *Star Trek: Voyager* ha organizado diversos encuentros con los borg, que han culminado con la asimilación de un borg en tripulante del Voyager. Seven of Nine nació humana hasta que fue capturada por los borg, pero el doctor holográfico del Voyager pudo quitarle sus implantes ciborg. La serie se dedica a seguir los intentos de Seven of Nine por volver a ser humana y miembro de la tripulación de la Federación. Para algunos de los de a bordo, como Ensign Kim, el hecho de que sea una rubia alta, que puede llevar tacones con el uniforme, ha contribuido a facilitar su transición. Pero la asimilación de Seven of Nine no ha resuelto la crisis de *Star Trek* sobre la definición de humanidad. En el episodio de 1997 titulado «The Raven», se desarrollaron algunos dilemas tradicionalmente coloniales sobre la asimilación de los pueblos indígenas. En su intento de asimilar, Seven recibe una lección sobre modales en la mesa, el chef de la nave le dice cómo debe comer al tiempo que sentarse y le explica la forma de manipular los cubiertos. Todo ello recuerda los esfuerzos coloniales para

que los pueblos sometidos asimilaran la etiqueta victoriana en la mesa. En ese instante, vuelve a ser una borg, pues una señal del colectivo hace que sus implantes borg se regeneren. La renacida borg representa el antiguo miedo occidental de que la «primitiva» esencia biológica de los pueblos nativos nunca pudiera borrarse a través de los medios culturales. El episodio concluye con Seven regresando al redil de la Federación, pero sin embargo parece que el retrato implacablemente positivo y positivista que *Star Trek* hace del futuro es incapaz de resolver la crisis de categorías partiendo de la definición de humanidad, incluso dentro de su propio marco. Además, el principal drama del Voyager en los episodios de 1997 y 1998 era la tensión entre el ex borg y el (humano) capitán Janeway. A medida que Seven se iba convirtiendo en un sólido miembro de la tripulación, utilizaba cada vez más su conocimiento y capacidad técnica borg en defensa de la flota estelar. Del mismo modo en que todavía no está clara la diferencia existente entre los borg y la Federación en el mundo de ficción de *Star Trek*, la propia definición de humanidad ya no es tan directa como pareció serlo en su momento.

El contraste entre *Independence Day* y *Star Trek* indica que lo que se trata en última instancia y aparentemente se ve amenazado desde dentro y desde fuera, es el escalafón cultural de la evolución jerárquica propio del colonialismo. Esta construcción de larga duración ha situado al blanco heterosexual en la cima de la evolución y la cultura. Incluso en la última frontera de la ciencia-ficción, los humanos no pueden ser presentados exclusivamente como blancos heterosexuales. Mientras la ciencia-ficción de los cincuenta intentaba superar el temor a la amenaza externa (soviética), la ciencia-ficción de nuestros días se descubre a sí misma intentando justificar las disparidades históricas heredadas de los largos siglos de colonialismo, en las nuevas circunstancias de la cultura global. Lo que se sugiere es que si se abandonan las distinciones culturales de épocas anteriores, los humanos no serán más que ciborgs. En este tipo de afirmaciones, las contradicciones son muy evidentes. En primer lugar, los androides y ciborgs de la nueva ciencia-ficción suelen presentarse como portadores de los ideales culturales. En segundo lugar, si ser un ciborg es malo porque la individualidad es aplastada por el colectivo, podemos interpretar esto más como una crítica al capitalismo global que al difunto comunismo soviético. Por último, del mismo

modo en que Darth Vader era el único personaje convincente en *Star Wars*, los borg resultan fascinantes en un sentido del que no participa la gastada serie de héroes de la Federación.

La televisión del pasado y del presente

Es algo evidente que la televisión popular norteamericana de nuestros tiempos ha dejado a un lado la ciencia-ficción en favor de una oposición entre un pasado heroico y un presente paranoico. El concepto del futuro como un lugar en el que pueden resolverse los dilemas contemporáneos se ha ido desplomando pues el público actual no lo considera convincente. La propia *Star Trek* fue una adaptación de la historia fronteriza norteamericana: «El espacio, la última frontera», en un escenario futurista. La televisión norteamericana ha utilizado sistemáticamente la historia de Estados Unidos como una fuente para elevar el espíritu de las historias, especialmente en el formato *western*. El último de estos programas en distribución fue *La doctora Quinn*, una serie en la que se hace una nueva versión del Oeste como un lugar multicultural y emocionalmente receptivo, puesto que la rutinaria masacre de los indios ya no resulta aceptable como trama argumental. La creación de programas ambientados en un pasado totalmente mítico ha sido una solución más espectacular al problema que supone encontrar un emplazamiento adecuado para las acciones heroicas. Así tenemos series como *Hércules* y *Xena: la princesa guerrera*. Los hombres y mujeres de este pasado totalmente ficticio tienen cuerpos de cómic con músculos esculpidos. Aunque Xena es una amazona no se ha amputado un pecho como hacían las legendarias amazonas para facilitar el uso del arco y las flechas. La efímera fantasía televisual celta *Roar* (1997) se situaba en la Irlanda del siglo IV, y se aprovechó de la oleada de celtas heroicos que creó *Braveheart*, que le valió un Oscar a Mel Gibson. Los héroes de *Roar* también son invasores luchadores, romanos, en un medio deliberadamente compuesto de elementos tomados de la lúgubre película fantástica *Mad Max*, de la moda punk y del traje antiguo. A diferencia de la ciencia-ficción que utiliza la tecnología para resolver situaciones, como el motor de torsión de espacio-tiempo y el rayo transportador de *Star Trek*, estos

nuevos héroes románticos hacen uso de su propia fuerza. Sin embargo poseen extraordinarios poderes y pueden adquirir las mayores capacidades a través de la intercesión de medios mágicos o divinos. En este aspecto, estas series les deben mucho a los juegos como *Magic* y el MUD o juego parecido a los de rol titulado *Dungeons and Dragons* (Dragones y mazmorras). Al mismo tiempo representan cierta nostalgia por un pasado de fantasía en el que el ser humano era realmente todopoderoso y no estaba amenazado por lo cibernético o lo digital. Del mismo modo en que los románticos del siglo XVIII soñaban con personajes celtas como el poeta imaginario Ossian, a principios del industrialismo, los neorrománticos de la televisión han puesto sus ojos en un pasado imaginario para escapar a los dilemas del presente y así crear una humanidad más poderosa, sabia y completamente autodefinida.

Esta fantasía utópica se establece en series ubicadas en el presente que se aprovechan de la paranoia y la ansiedad del espectador. Programas como *Millennium* y *Expediente X* nos advierten respectivamente de que «el tiempo está cerca» y de que «la verdad esta ahí afuera». Ahora, los superpoderes de que disfrutan Hércules y Xena han pasado a los márgenes de la sociedad postindustrial, pero las crisis del presente (milenio) los vuelve aparentes de nuevo. En *Expendiente X*, los agentes del FBI Scully y Mulder (véase la figura 6.9) son el Kirk y el Spock de nuestros tiempos. El enfoque racional, escéptico y lógico de ella contrasta con la fe emocional en la «verdad» de lo que ve él. A través de guiones que combinan la paranoia de los teóricos conspiradores del ala izquierda y los grupos militares del ala derecha, el Gobierno tiene acceso a importante información sobre fenómenos paranormales que son archivados como expedientes X. Mientras Scully y Mulder investigan la enmarañada red de conspiraciones, la realidad y la ficción creadas por la serie, la tensión sexual entre los dos personajes se ve constantemente desplazada por sus diferentes puntos de vista acerca de lo sobrenatural. Para Mulder (y sus admiradores) los acontecimientos del año 1947 en Roswell, Nuevo México, siempre demostrarán la presencia de extraterrestres, a pesar de las pruebas en sentido contrario que aporte el Gobierno. Además, estos esfuerzos son simplemente un testimonio para ocultar la información. Para Scully, un globo sonda es sólo un globo. El éxito de la serie depende de esta representación de los puntos de vista

diametralmente opuestos, aunque el corazón de la misma parece pertenecer a Mulder.

Tanto *Millenium* como *Expediente X* siempre giran en torno a una estructura argumental abierta, de forma que los seguidores apenas tengan que crear relatos externos a la serie. Por el contrario, el espectador que las sigue se ve obligado a intentar dar sentido a sus argumentos inherentemente ininteligibles. El universo de fans de *Star Trek* siempre ha tenido conflictos con la Paramount, que produce la serie. El último de estos múltiples enfrentamientos se ha debido a que la Paramount reclama el «derecho» al uso exclusivo del nombre de *Star Trek* en Internet,

Figura 6.9. Fotograma de *Expediente X*. Cortesía de Twentieth Century Fox Television y The Kobal Collection.

lo que haría que miles de fans hubieran creado sitios *web* ilegales. Por otra parte, el universo de la Fox, que emite *Expediente X* y *Millenium*, intenta crear programas que produzcan una gran respuesta por parte de los fans. El director Chris Carter se basa en el éxito de culto de su *Twin Peaks* y frecuentemente introduce detalles provocativos en las series queridas por los fans. En el episodio de *Millenium* del año 1997 sobre Halloween, por ejemplo, se ve al fantasma leyendo la novela existencialista de Jean Paul Sartre *La edad de la razón* en francés, un detalle que no añade nada a la trama pero que pienso que es nuevo para la máquina especuladora de los fans. De forma parecida, en un episodio de *Expediente X* del año 1998, un Mulder algo desmejorado le canta a Scully el clásico soul *Shaft*, jugando con la tensión sexual existente entre ambos que la serie se ocupa de no fomentar, pero sí los fans. Las series de Carter ni siquiera intentan presentar soluciones espectaculares. Cuando parece que se dilucida algo, se abre de nuevo la puerta a un nuevo laberinto argumental y contra-argumental, reflejando las teorías de la conspiración que surgen en el moderno modo de vida norteamericano. Los medios sobrecargados de vida cotidiana revierten deliberadamente sobre el espectador televisual de *Expediente X*, creando una serie de espejos que desafía abiertamente la interpretación. En el ahora clásico episodio de *Expediente X*, «Jose Chung's From Outer Space», un personaje al que sólo se le conoce como el hombre de negro desprecia el intento de los agentes del FBI de comprender la actividad extraterrestre: «Sus científicos todavía tienen que descubrir cómo crean la autoconciencia las redes neurales, y no digamos ya el modo en que el cerebro humano procesa las imágenes bidimensionales de la retina en el fenómeno tridimensional conocido como percepción. Y ustedes dicen descaradamente que ver es creer» (Lavery, Hague y Cartwright, 1996, pág. 13). La teórica feminista Donna Haraway ha planteado otro reto al concepto científico de la observación, argumentando que la «visión *siempre* es una cuestión del poder de ver». En su lugar, apela a la creación de «conocimientos situados» que acepten el punto de vista inevitablemente parcial de tales conocimientos: «La visión necesita instrumentos de visión; una óptica es una política de posicionamiento. Los instrumentos de visión transmiten puntos de vista; no existe una visión inmediata desde los puntos de vista del subyugado» (Haraway, 1991, pág. 193).

Alguien que ve una película o está sentado frente al televisor se encuentra, en principio, en la posición de subyugado, sujeto a ver el desarrollo de lo que contempla tal como se lo ofrecen los productores de la película o del programa de televisión. Sin embargo, son muchos los fans que no quieren limitarse al punto de vista planteado. Estiran la historia, crean interpretaciones alternativas y reinventan los finales. En cierto sentido, se niegan a ser parte del cuerpo de espectadores pronosticado por la organización cinematográfica y televisiva y se convierten en alienígenas, mirando de un modo que no debería ser posible. Son numerosas las primeras películas de ciencia-ficción como *It Came from Outer Space* y *La mosca* (1958) que, de hecho, intentaron representar el modo de mirar alienígena (Sobchak, 1987, págs. 93-94). A pesar de que *First Contact* representa a los borg mirando al capitán Picard, en ningún modo se invita al espectador a identificar desde qué punto de vista lo hace. En *Independence Day* se ve a un alienígena observando la cuenta atrás de un misil sólo para resaltar la superioridad humana. La forma de observación alienígena queda excluida de las modernas estructuras de poder, del mismo modo en que la cultura colonial eliminó el punto de vista del colonizado. Si nos referimos al desafío de las estructuras de poder geopolíticas, la opinión que puede adoptarse resulta bastante débil. La mayoría de los fans de *Star Trek* no conciben el derrocamiento de la Federación de Planetas Unidos. Pero en la vida cotidiana, en la que tantas personas son tratadas como alienígenas por sus propias sociedades, el hecho de comprometerse activamente con el punto de vista alienígena para llegar hasta donde nadie ha llegado puede resultar muy liberador. En una época en que parece que no existe la política en la propia política, el acto de imaginar un futuro diferente es una práctica que tiene extensos aunque impredecibles efectos culturales.

Bibliografía

Baudrillard, Jean, «The Precession of Simulacra», en Brian Wallis (comp.), *Art After Modernism*, Nueva York, New Museum of Contemporary Art, 1984.

Berg, Leah R. Vande, «Liminality: Worf as Metonymic Signifier of Racial Cultural and National Differences», en Harrison y otros (1996).

Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, Nueva York, Routledge, 1994.
Bukatman, Scott, «The Artificial Infinite», en Lynne Cooke y Peter Wollen (comps.), *Visual Display: Culture Beyond Appearances*, Seattle, Washington, Bay Press, 1995.
Creed, Barbara, «*Alien* and the Monstrous Feminine», en Annette Kuhn (comp.), *Alien Zone*, Londres, Verso, 1990.
Dowell, Pat, «Independence Day», *Cineaste*, vol. XXII, nº 3, 1996.
Dyer, Richard, *White*, Londres, Routledge, 1997.
Fusco, Coco, *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*, Nueva York, New Press, 1995.
Greenblatt, Stephen, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 1991.
Haraway, Donna, «A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist-feminism in the 1980s», *Socialist Review*, nº 80, 1985.
—, *Simians, Cyborgs and Women*, Nueva York, Routledge, 1991 (trad. cast.: *Ciencia, cyborgs y mujeres*, Madrid, Cátedra, 1995).
Harrison, Taylor y otros, *Enterprise Zones: Critical Positions on Star Trek*, Boulder, Colorado, Westview Press, 1996.
Heller, Lee E., «The Persistence of Difference: Postfeminism, Popular Discourse, and Heterosexuality in *Star Trek: The Next Generation*», *Science Fiction Studies*, vol. 24, nº 2, 1997.
James, C. L. R., *Mariners, Renegades and Castaways: The Story of Herman Melville and the World We Live In*, Nueva York, 1953.
Jenkins, Henry, «*Star Trek* Rerun, Reread, Rewritten: Fan Writing as Textual Poaching», en Penley y otros (1991).
Jenkins, Henry y John Tulloeh, *Science Fiction Audiences: Watching Doctor Who and Star Trek*, Londres, Routledge, 1995.
Lavery, David, Angela Hague y Marla Cartwright, *Deny All Knowledge: Reading the X-Files*, Syracuse, Nueva York, Syracuse University Press, 1996.
Lévi-Strauss, Claude, *Tristes Tropiques*, Londres, Penguin, 1976 (trad. cast.: *Tristes trópicos*, Barcelona, Paidós, 1997).
Michaels, Eric, *Bad Aboriginal Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.
Miller, D. A., «Anal *Rope*», en Diana Fuss (comp.), *Inside/Out*, Nueva York, Routledge, 1991.
Miller, Ivor, «We the Colonized Ones: Kukuli Speaks», *Third Text*, nº 32, otoño de 1995, págs. 95-102.

Mudimbe, V. Y., *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

Penley, Constance, «Feminism, Psychoanalysis and the Study of Popular Culture», en Lawrence Grossberg y otros, *Cultural Studies*, Nueva York, Routledge, 1992.

—, *NASA/Trek: Popular Science and Sex in America*, Londres, Verso, 1997.

Penley, Constance y otros, *Close Encounters: Film, Feminism and Science Fiction*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1991.

Schildkrout, Enid, *African Reflections: Art from North-Eastern Zaire*, Nueva York, American Museum of Natural History, 1993.

Shohat, Ella y Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Londres, Routledge, 1994 (trad. cast.: *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós, 2001).

Sobchak, Vivian, *Screening Space: The American Science Fiction Film*, New Brunswick, Nueva Jersey, Rutgers University Press, 1987.

Steichen, Edward, *The Family of Man*, Nueva York, Touchstone, 1986.

Takaki, Ronald, *A Different Mirror: A History of Multicultural America*, Boston, Massachusetts, y Londres, Little, Brown, 1993.

Telotte, J. P., *Replications: A Robotic History of the Science Fiction Film*, Urbana, University of Illinois Press, 1995.

Von Gunden, Kenneth y Stuart H. Stock, *Twenty All-Time Great Science Fiction Films*, Nueva York, Arlington House, 1982.

Wilcox, Rhonda V., «Dating Data: Miscegenation in *Star Trek: The Next Generation*», en Harrison y otros (1996).

TERCERA PARTE

Global/local

7

La muerte de Diana: género, fotografía y la inauguración de la cultura visual global

«Si suprimo la imagen no sólo desaparece Cristo, sino el universo entero», dijo Nicéforo, patriarca de Constantinopla, en respuesta a los iconoclastas a finales del primer milenio cristiano (Virilio, 1994, pág. 17). Por todo su dramatismo, este comentario casi parece una descripción mesurada y comedida en la estela de los importantes acontecimientos que siguieron a la trágica muerte de Diana, princesa de Gales, en accidente de coche en la medianoche del 31 de agosto de 1997. Antes de su muerte, Diana era una mezcla de estrella pop, modelo y mascarón de proa real; la persona más fotografiada del mundo. Su fallecimiento desencadenó un luto global que fue intensamente nacional y sorprendentemente universal. Se le atribuyeron las características de una santa italiana, el primer ministro Tony Blair le dio el contradictorio título de «princesa del pueblo» y Elton John la recordó como la «rosa de Inglaterra». Reunió la necrocracia de los medios de comunicación de Marilyn Monroe, James Dean y Elvis Presley y acabó eclipsándolos a todos. Fue una mujer cuyo admirable trabajo para la beneficencia, que nunca había supuesto el proyecto de un cambio social radical, se convirtió en el símbolo de una transformación histórica en la cultura política británica. Fue el verdadero acontecimiento del milenio, que arrastró a grandes cantidades de personas, dando lugar a consecuencias nunca vistas y sentando precedentes hasta el momento inimaginables. Una trágica semana después, Gran Bretaña ya no tenía el aspecto de un país anticuado y el mundo tuvo su primera oportunidad de comprender la forma en que la cultura visual global tenía la posibilidad de cambiar la vida coti-

diana en un solo instante. En este capítulo no haré un resumen de la biografía de Diana, ni tampoco evaluaré las consecuencias de su muerte para la monarquía británica, labores éstas que han recibido una amplia cobertura en todas partes. En su lugar, enfocaré la muerte de Diana como el evento que marcó el final de la fotografía y supuso la inauguración de la cultura visual global.

Popularidad y estudios culturales

Hay que admitir que este importante aumento del sentimiento popular apenas fue previsto por los críticos en los estudios visuales y culturales. El Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies había anunciado el estudio de la «resistencia a través del ritual», pero realmente no se refería al funeral de una princesa, al discurso de un conde o a las canciones del intérprete principal de radio Lite. Parecía que dieciocho años de thatcherismo habían llevado a muchos a perder las esperanzas sobre lo establecido y, en su lugar, a dedicar sus investigaciones a los grupos marginales y minoritarios. Aunque esto fue necesario y bien acogido, necesita equilibrarse con una mayor comprensión del organismo agrietado y fragmentado que los norteamericanos denominan clase media y al que la cultura política británica ahora denomina centro vital. El trabajo reciente sobre algunos temas como la raza blanca (Dyer, 1997) ha comenzado esta labor que parece necesaria en vista de la muerte de Diana. Darcus Howe vio la reacción a la muerte de Diana como un momento que debía destacarse:

> Llegó como un ladrón en la noche: sin anunciarse y de forma imprevista, unido, disciplinado y organizado. Su modo de ir y venir, el estoicismo en este intenso movimiento del pueblo británico, indican que su formación ha sido muy, muy estricta. No fue un simple torrente de sangre con la pertinente espontaneidad histérica, típica o vulgar, sino una entrada comedida, desencadenada por la muerte de su comandante en jefe, Diana Spencer. [...] Los que nos dedicamos a comentar temas políticos y sociales [...] no teníamos ni la más mínima idea de su existencia, y junto con otras muchas cosas, nuestra falta de observación y nuestra seria negligencia histórica nos han dejado en evidencia.
>
> (Howe, 1997)

Su comentario medido con esmero parece recordar el reconocimiento de Stuart Hall de que la llegada del feminismo a los estudios culturales transformaba completamente el proyecto: «Yo utilizo la metáfora de forma deliberada: Entró como un ladrón en la noche; interrumpió, hizo un ruido impropio, midió el tiempo, cagó sobre el tapete de los estudios culturales» (Hall, 1990, pág. 282). Aunque la metáfora parece ser la misma alusión al «ladrón en la noche» que realiza Howe, la referencia escatológica realizada por Hall, que le hace parecer mucho más inglés de lo que le gustaría, es lo que realmente llama la atención. Es como si el trauma de ser desafiado desde el feminismo condujera a Hall a expresarse de forma tan mordaz (Brunsdon, 1996). También desvela la preocupación de que el feminismo y lo femenino son, en cierto modo, más vulgares y más físicos que la seria empresa de los estudios culturales populares. Howe intenta distanciar de forma explícita su relato sobre la muerte de Diana de la vulgaridad y, por extensión, de lo superficial. Por otra parte, como destacaron Billy Bragg y Linda Grant, muchos comentaristas de la izquierda tacharon de «sensibleros» y «triviales» los acontecimientos que tuvieron lugar durante la semana de actos fúnebres en memoria de Diana, e incluso los compararon con «los aullidos del populacho» —como diría Euan Ferguson—. Algunos corresponsales del periódico izquierdista *Guardian* aludían de un modo hostil a la «histeria de masas» que rodeó la muerte de Diana (*Guardian*, 5 de septiembre de 1997). La histeria, por supuesto, se percibe como una enfermedad femenina y de esta forma el luto popular se convierte en la feminización del cuerpo político.

Según Linda Grant este desdén estaba conectado con «una despectiva y puritana aversión por las apariencias, y una insistencia en que la belleza sólo debe proceder del interior; cualquier otro tipo de belleza no puede ser más que un artificio para la maquinación. Esto equivale a afirmar que el fútbol es un juego honesto de la clase trabajadora, mientras que las compras y el cotilleo son actividades superficiales e insignificantes propias de mujeres estúpidas que no tienen nada mejor que hacer con su tiempo. Y esta indignación es otra forma de misoginia. [...] Esto es lo importante e inevitable de la realidad: sin superficie no puede haber profundidad» (Grant, 1997). En este sentido, Diana fue un emblema de la cultura visual, una princesa pop que pre-

fería la música de Duran Duran, Wham! y John Travolta a aquella más propia del entorno en que vivía. En resumen: era alguien que representaba lo que los británicos definen con el mordaz término «vulgar». La cultura popular ha sido acogida en el mundo académico partiendo de la base de que «realmente» permite que, tras la superficie de la vulgaridad, los individuos traten temas serios. La muerte de Diana nos obliga a darnos cuenta de que la distinción es, al igual que todo este tipo de distinciones, una forma de elitismo que quiere separar el grano serio de la experiencia popular de la paja de su vulgaridad. Las subculturas tan celebradas en los escritos sobre estudios culturales en la década de los ochenta, han dado paso en primer lugar a las culturas de fans como la ciencia-ficción, y ahora al mundo mediatizado del *postfandom* (Redhead, 1997).

La izquierda británica, a partir de la que surgieron los estudios culturales, se equivocó tanto sobre el fenómeno de Diana precisamente debido a su profunda desconfianza hacia las imágenes y la apariencia. Cuando murió, Diana se había convertido en un icono visual cuya imagen se diseminaba a través de las tres variedades de visualización moderna tratadas en este libro. Su imagen era tan extraordinariamente poderosa porque incorporaba la imagen formal de la realeza, la fotografía popular y la imagen virtual. A su paso, Diana provocaba que este revestimiento insólito se desmoronara. La mayor parte del trastorno general que siguió a su muerte puede atribuirse a esta interrupción del orden simbólico de la vida cotidiana. Como miembro de la familia real británica, gozaba de los ecos del poder adheridos a la imagen formal de la realeza. Además, su éxito espectacular en este papel dejó claro que la monarquía era importante en un sentido en el que la mayoría de los comentaristas no creían. Ya en la década de los cincuenta, la prensa popular criticaba a la reina Isabel II por mostrarse distante y apenas sonreír, algo que adquirió mayor difusión en la década de los sesenta (Kelley, 1997, pág. 202). En 1969, durante la investidura del príncipe de Gales, la reina lució un sencillo traje con sombrero en lugar de las vestiduras ceremoniales y una diadema, en respuesta a la presión del sentimiento nacionalista galés. En 1977, durante el vigésimo quinto aniversario del reinado de Isabel II, los británicos parecían divididos respecto a la celebración o lamento del acontecimiento. Mientras que

en muchas zonas se organizaron fiestas en la calle y otras celebraciones, el *single* de los Sex Pistols irónicamente titulado «God Save the Queen» (Dios salve a la reina) encabezaba todas las listas, a pesar de haber sido prohibido por la BBC. La revista *New Statesman*, una influyente publicación de centroizquierda, publicó un artículo antianiversario en el que recogía lo que algunos niños de nueve años del norte de Londres habían escrito sobre la monarquía. Uno de esos típicos comentarios decía: «La reina no me gusta porque es demasiado pija. Es demasiado tiquismiquis. Parece el comodín de las cartas con su cara blanca y sus labios rojos y parece un puercoespín con esas ropas y piensa demasiado en sí misma y no se preocupa por los pobres» (Fenton, 1977). Esta crítica se basaba en las apariencias. La indumentaria de la reina parece pasada de moda y su presentación la hace parecer el malo del cómic, en lugar del héroe. Según los Sex Pistols, «no es un ser humano». El niño del comentario anteriormente citado tendría veintinueve años cuando Diana murió, y también muchos de los que formaron parte del cortejo fúnebre en las calles de Londres. Siguiendo con el tema, la *New Statesman* publicó en su editorial que «la monarquía es una opresiva influencia del pasado, y eso es bastante malo: pero es un pasado que peligrosamente puede volver al presente [...] [dado que] la democracia parlamentaria está muy desacreditada entre la opinión popular y no está nada segura». Se habla sobre la monarquía como si todavía fuera algo primordial en los temas de gobernación, a pesar de que la propia realeza ha hecho lo posible por mantenerse al margen de la política. En 1981, cuando Carlos y Diana se casaron, las feministas llevaban distintivos diciendo «Don't Do it Di» (No lo hagas, Di), mientras que muchas otras personas veían el espectáculo como un mero intento de distraer su atención del problema del desempleo masivo de la época. Además, la reina y el príncipe Carlos se desvincularon de la política de M. Thatcher, reforzando la peculiar alianza entre la aristocrática izquierda británica y la monarquía. Irónicamente, fue la propia Diana quien consiguió lo que no consiguieron décadas de comentarios izquierdistas y republicanos: desacreditar por completo a la monarquía a través de los medios de comunicación de masas. En estas historias populares yace el movimiento que destacó Darcus Howe. Para las personas como el niño del norte de Londres, Diana era sim-

plemente la última oportunidad de dotar de un rostro humano al viejo sistema.

La fotografía y la princesa

La fotografía fue crucial en la importancia que adquirió Diana. No fue simplemente un símbolo, porque las fotografías que tanto llamaban la atención, en lugar de transmitir el concepto abstracto de monarquía que tanto se ha esforzado en representar la reina Isabel II, siempre la mostraban como persona, como ser humano. En la visión monárquica del mundo, la persona del monarca es casi irrelevante, puesto que la monarquía siempre contará con un representante. Sólo tenemos que imaginarnos las reacciones a la muerte de un personaje comparable a Hillary Rodham Clinton para ver lo importante que era Diana. No era simplemente un personaje famoso o una mujer hermosa, sino una persona que alcanzó lo que ahora se muestra como un lugar sin precedentes en la imaginación global a través de la fotografía; un medio que incluso quedó eclipsado durante su momento de celebridad. Mirando hacia atrás, no parece una coincidencia el hecho de que Diana alcanzara el estrellato en la década de los ochenta, al tiempo que se producía la transformación de la representación visual a través de las imágenes electrónicas. Era imperfecta, tenía días malos y, sobre todo, era públicamente infeliz. Y eso era importante; todas esas cosas se reflejaban en las fotografías y daban testimonio de la realidad en un mundo virtual. La fotografía creó la fantasía sobre lo que era ser una princesa y todos los estereotipos genéricos asociados a dicha fantasía, y luego los disolvió literalmente ante nuestros ojos. Diana dijo que la experiencia de ser bulímica correspondía al deseo de desvanecerse por completo, al igual que una aspirina. Aquí la invisibilidad era una fantasía pero no de poder, sino de escape, especialmente del escape a los fotógrafos.

La historia de Diana se contó a través de las fotografías. En el período subsiguiente a su muerte se resaltó con frecuencia que en cierto sentido era la criatura de los medios de comunicación, o incluso que manipulaba las fotografías posando, como si de algún modo fuera posible ignorar los montones de cámaras que acechaban todos sus movi-

mientos. Es más, como nos dijo Roland Barthes, «La pose es lo que establece la base de la fotografía» (Barthes, 1981, pág. 78). Al igual que Madonna, Diana hizo que el arte de posar alcanzara nuevas cotas. Pero, como siempre ha dicho Madonna, no existe nada inherentemente novedoso sobre esta automodelación, típica de las mujeres jóvenes que siguen la moda y la música de actualidad. Diana y Madonna fueron capaces de vivir esta fantasía en un estadio global gracias a la nueva capacidad de las comunicaciones electrónicas para transmitir imágenes de forma instantánea alrededor del mundo. Según el periodista sensacionalista Harry Arnold la conclusión era sencilla: «Se trataba, en cierta medida, de un matrimonio celebrado por los medios de comunicación. Fue nombrada, por así decirlo, la novia de Charles». Sin duda alguna, ése fue el intento real. En 1977, se decía, citando las «fuentes» habituales, que el príncipe Carlos «se casaría en breve con una persona linda y respetable y que luego ésta se "mantendría en un segundo plano en la medida de lo posible"». La negativa de Diana a ser el objeto pasivo alteró este sencillo plan. Los diversos escritores reales coincidían en que la autopercepción de Diana se transformó al unirse a la monarquía mediática en que se habían convertido los Windsor. Andrew Morton atribuye el daño sufrido al propio Carlos quien, justo antes de la boda, decía que estaba «regordeta» (Morton, 1997, pág. 128). Kitty Kelley afirma que además de los comentarios de Carlos, a Diana la mortificaba el hecho de verse aparecer en la televisión «gorda como una vaca» (Kelley, 1997, pág. 276). Su apariencia física cambió drásticamente con el fin de cumplir con las exigencias de los medios de comunicación que reclaman cuerpos firmes y esbeltos. La bulimia y sus posteriores entrenamientos diarios en el gimnasio se encargaron de conseguirlo. El público de los medios sometía a interminables exámenes cada cambio de imagen, de manera que puede decirse que creamos a la princesa que queríamos ver.

Sea cual sea el motivo principal, nada más convertirse en un personaje público, Diana se vio envuelta en un complejo intercambio de imagen y mirada con los medios de comunicación de masas. Como tal, fue el clásico ejemplo de la idea de Lacan de que la mirada es un proceso de doble vía, de forma que me veo mirándome a mí mismo, es decir, «soy foto-grafiado» (Lacan, 1977, pág. 106). A Diana le resultaba práctica-

mente imposible verse a sí misma sin ser fotografiada. Su idea real de ser observada constituía un ejemplo de lo que Coco Fusco denominó la «vigilancia sexual» de todas las mujeres por parte de los hombres, de *gays* y lesbianas por parte de heterosexuales, de los travestidos por los que visten de forma tradicional, etc. Al mismo tiempo, era un punto complejo de identificación: para las mujeres, a través de otra mujer; para los hombres heterosexuales a través de una mujer (heterosexual); y para los hombres *gays* a través del icono de la feminidad. Al mismo tiempo, era capaz de representar la diferencia racial desde el punto de vista de las minorías británicas, algo que hubiera resultado inimaginable para el resto de la familia real, todavía sumida en la nostalgia imperial. Tras su muerte, la cineasta Lucy Pilkington comentó: «Era alguien de fuera. Por eso la gente de color la quería tanto. Sabemos que es como si intentáramos ser lo mejor posibles pero nunca nos aceptasen. Además, salía con Dodi al-Fayed, un egipcio. A la gente de color le gustaba eso. Podría decirse que Diana era una mujer de color en muchos sentidos» (*Independent on Sunday*, 7 de septiembre de 1997). Es de destacar que, a diferencia de cualquier otra persona blanca, la hija de un conde y la esposa del heredero al trono fuera capaz de cruzar las fronteras étnicas de la Gran Bretaña poscolonial.

La gente dio un sorprendente número de interpretaciones a las fotografías de Diana. El escritor Blake Morrison nos ofrece uno de estos ejemplos:

> Estuve con ella en una ocasión, en un evento de recaudación de fondos para la Cruz Roja. «Estuve» quiere decir lo siguiente: Permanecí en fila, junto a otros escritores y ella me estrechó la mano y pasó de largo. Pero tengo la fotografía. Tiene la cabeza agachada lo que hace que sus ojos parezcan más grandes y me ofrece Esa Mirada, la mirada que dice (con un poco de picardía) que estamos juntos en esto, la mirada que nos hace pensar en Byron («tan joven, tan bella, / tan sola, afectuosa, desvalida»), la mirada que sabemos que ofreció a todos los presentes en la sala pero que nos dejó pensando que el trabajo benéfico merecía la pena, que con un poco más de esfuerzo, con el tiempo, el mundo sería un lugar más amable, mejor y más tolerante.
>
> (Morrison, 1997)

Todo esto no fue fruto del propio encuentro, demasiado efímero para generar cualquier recuerdo u asociación, sino de la fotografía. Diana veía su trabajo en la beneficencia como «días de visita» para conocer a los «Tescos»;* es decir, excursiones de un día para conocer a gente normal y corriente. Por tanto, los pensamientos que rondaban por la cabeza de Morrison no tenían nada que ver con los de ella. De hecho, la fotografía, que se convierte en la memoria ortopédica del más breve de sus encuentros, crea un encuentro virtual con «Diana» que nunca tuvo lugar pero que podría haberlo tenido. Al igual que los admiradores de todas partes, Morrison encontró su propia serie de significados en la fotografía, comenzando, del mismo modo que muchos otros, con la mirada de Diana, la mirada ascendente de sus ojos azules en su alicaída cabeza, creando un poderoso sentimiento de presencia y necesidad tanto en hombres como en mujeres. Su mirada lleva al propio Morrison, un poeta, a pensar en Byron y en la musa de un objetivo tan romántico como el de crear un mundo mejor. Es un escritor demasiado cuidadoso e inteligente para expresar esto sin un toque de ironía británica, pero no dudo que, al menos en el instante de su encuentro con la fotografía de Diana, lo dijo en serio.

Imágenes en la India

Diana no era simplemente una clave para las emociones de la gente. Su capacidad para transformar la fotografía banal en una imagen llena de significado resaltó de forma sorprendente en su visita al Taj Mahal, en el año 1992. Este monumento al amor eterno es un destino obligatorio para todos los turistas occidentales que van a la India y, en su visita, Diana siguió los pasos fotográficos de muchas celebridades. La reina y el príncipe Philip lo visitaron en su viaje de febrero de 1961, pero lo hicieron de noche, de forma que no se hicieron fotografías. Sin embargo, la pareja real posó de pie tras el cuerpo de un tigre de nueve pies y medio de largo al que había disparado el propio príncipe Philip. El equipo

* Tesco es la mayor cadena de supermercados de Inglaterra. Aquí se utiliza el término para designar a las personas que frecuentan estos establecimientos. *(N. de la t.)*

de caza está flanqueado por dos elefantes que llevan las sillas, símbolo tradicional de la élite imperial. Además, estas fotografías de los cazadores blancos con sus tigres eran un distintivo característico de las imágenes del Raj o Imperio Británico en la India (Thomas, 1995, pág. 4). La fotografía realizada tras la caza omitía el hecho de que el cazador había disparado al animal desde una elevada plataforma después de que, según palabras de un corresponsal de la revista *Life*, «los nativos pegaron al tigre hasta enfurecerlo». En otras palabras, los nativos corrieron el riesgo para que los blancos que jugaban a cazar disfrutaran de una cacería fácil y sin peligro. La propia reina permanece en el centro del grupo con su típica expresión austera, llevando un tomavistas, indicando que ella también había «disparado» al tigre. Philip permanece a la izquierda, apartando la vista de la cámara. Ya en casa, la fotografía tuvo muy mala acogida. El *Daily Mirror* lamentaba que el príncipe hubiera «disparado a este tigre desde una plataforma de veinticinco pies de altura» y proseguía estableciendo una analogía entre el vacío existente entre la «caza y el disparo de la familia real y el sentimiento del pueblo británico» (*Life*, 3 de febrero de 1961). Por supuesto, le correspondería a Diana evidenciar este vacío limitándose a ser ella misma. En la fotografía de la caza del tigre, la pareja real se asemeja a unos imperialistas distantes que no tienen nada que ver con el mundo moderno.

No podría decirse lo mismo del siguiente famoso que visitó el Taj Mahal: Jackie Kennedy. Aunque la señora Kennedy visitó el monumento a la luz de la luna, también se preocupó de hacerlo a la luz del día y se dejó fotografiar. La imagen resultante fue publicada en color y a toda página en *Life*. La señora Kennedy posa para la clásica foto turística en el Taj, de pie junto al banco, al lado de la fuente. El monumento no puede verse al completo ya que el fotógrafo la situó un poco a la derecha del centro. El resultado transmite la idea de que Jackie manda en la imagen y en el monumento que está detrás de ella. Wayne Koestenbaum lo explica así: «Al igual que Versalles o la Casa Blanca, el Taj Mahal es un monumento que mide la envergadura y majestuosidad de la señora Kennedy. Fotografiada frente a él, parece diminuta, pero también es como si el Taj Mahal se hubiera convertido en su extensión, representación y posesión, de tal manera que ella puede absorber y expresar su tamaño» (Koestenbaum, 1995, pág. 102). La fotografía no habla del

amor o del recuerdo, sino del aire autoritario y el respeto que Jackie Kennedy emanaba sin esfuerzo ninguno. La imagen muestra que su traje con motivos azules y verde mar resaltaba los colores del Taj Mahal, de manera que a pesar de que la estampa poco definida oscurece su rostro, la escena completa parece pertenecerle a ella. Mientras la familia real británica luchaba por encontrar la forma de representar a la antigua colonia británica, *Life* decía que «días después de la marcha de Jackie la gente seguía llamándola *Ameriki Rani*, reina de Norteamérica» (*Life*, 30 de marzo de 1962).

Treinta años después, le tocó a Diana posar ante el Taj Mahal, durante una visita de estado a la India con el príncipe Carlos. Al igual que Jackie Kennedy, visitó sola el monumento pero generó unas fotografías con un significado totalmente diferente (figura 7.1). Fue fotografiada en el clásico entorno, sentada en el banco, en lugar de permanecer de pie junto al mismo. En las fotografías publicadas se había utilizado un ángulo de exposición mayor y no aparecía la fuente que se encontraba

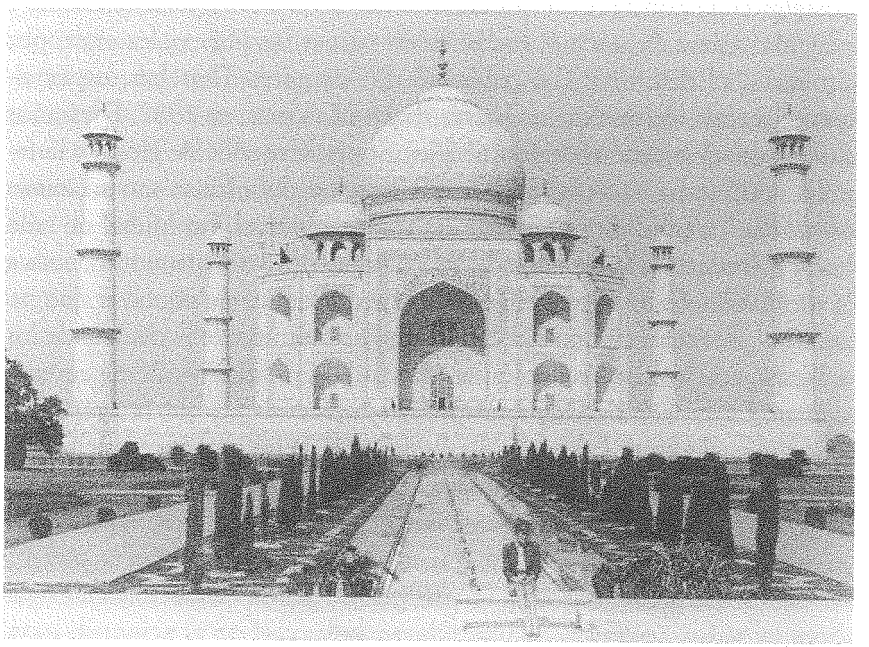

Figura 7.1. La princesa Diana en el Taj Mahal, 1992. Cortesía de PA News.

frente a la princesa. Como resultado, Diana parece arrollada por el monumento, lo contrario del caso de Jackie. Su imagen es apenas un detalle en la imagen general y, sin embargo, podemos reconocer la típica inclinación de su cabeza y su mirada ascendente. Al no aparecer el agua en la fotografía, la masa de mármol blanco y el cielo totalmente despejado transmiten la sensación de un calor opresivo. La ropa de Diana no llama la atención y sus tonos rojos y rosas, que no armonizan en absoluto con el Taj Mahal, resaltan así su soledad. La cobertura televisiva del acontecimiento mostró que, de hecho, había verdaderas hordas de cámaras y fotógrafos que grababan a la princesa del otro lado de la fuente. No obstante, las fotografías resultantes evocaban de forma sugerente el amor perdido, que todavía se hacía más evidente al utilizar el cliché visual del Taj Mahal.

Para el público británico, a quien se dirigían estas fotografías en primera instancia, el entorno indio era muy apropiado para el tema de la pérdida. En la década de los ochenta, lo que Salman Rushdie denominó «nostalgia imperial» adquirió una gran importancia a través del tono nostálgico de populares series de televisión como *La joya de la corona* y películas como *Pasaje a la India*. Estos recuerdos imperiales eran, por supuesto, el distintivo del gobierno de Margaret Thatcher, especialmente tras su victoria en la Guerra de las Malvinas, en 1982. Diez años más tarde, el gobierno de John Major no tenía sueños de gloria y la familia real estaba comenzando lo que la reina definiría como su *annus horribilis*. La pérdida que Diana representaba en el Taj Mahal no sólo hacía referencia a los sueños desmoronados por su matrimonio, sino a la desilusión de muchos británicos, especialmente de aquellos que no sacaron provecho alguno del corto auge económico de la década de los ochenta, con los sueños neoimperialistas de la política moderna conservadora. La imagen de Diana resultaba tan efectiva porque era capaz de llenar el vacío entre lo personal y lo político de una manera que no podían emular académicos, políticos ni escritores.

El *punctum* de la celebridad

Barthes denominó *punctum* a esta capacidad para obtener un significado inesperado y no buscado, y lo contraponía a los significados evidentes y generalmente disponibles del *studium* (véase el capítulo 2). Es algo que el observador da a la imagen, independientemente de la intención del fotógrafo, y su existencia se produce totalmente en el ámbito connotativo y no denotativo. La propia Diana fue el *punctum* de todo tipo de significados, del mismo modo en que lo han sido otras celebridades. En su estudio sobre Jackie Onassis, Wayne Koestenbaum dice lo siguiente sobre sus admiradores: «Jackie es el *punctum* de la mayoría de las fotografías en las que aparece» (Koestenbaum, 1995, pág. 239). Lo que resulta más sorprendente en estas fotografías es que, en realidad, el *punctum* y el *studium* se traslapan en la figura de la celebridad. El observador escudriña el cuerpo de la celebridad y lo coteja con una amplia serie de referencias recordadas para saber si la estrella tiene «buen» o «mal» aspecto. La observación fetichista de las celebridades crea un efecto *punctum* del primer tipo descrito por Barthes, una atracción personal por determinados aspectos de la imagen que se deriva de la fantasía, el deseo y el recuerdo. La segunda clase de *punctum* es mucho más poderosa: «Este elemento que surge de la escena, sale disparado de la misma como una flecha y me atraviesa» (Barthes, 1981, pág. 26). Diana, hija de un hogar destrozado, bulímica, divorciada, madre que criaba sola a sus hijos y víctima de un fatal accidente, se convirtió en el *punc*

o cual espectáculo. En este sentido, las fotografías de la prensa contrastaban muchísimo con los brillantes retratos reales que se relegaban al olvido de forma inmediata. Las imágenes de los medios de comunicación de masas eran fotografías memorables en la medida en que recordábamos haberlas visto. Madonna decía: «Todos nosotros, incluida yo misma, compramos esas revistas y las leemos» (Morton, 1997, pág. 278). Sería más preciso decir que miramos esas revistas mientras hacemos cola en la caja del supermercado pero, sin embargo, las hemos visto. Cuando ella murió, desapareció una pequeña parte de la vida cotidiana.

Respecto al esfuerzo de los *paparazzi* por documentar todo detalle de celebridad, hay que decir que en el caso de Diana alcanzó cotas extraordinarias. Diana vivía en lo más alto de una pirámide construida por la celebridad, la fotografía y los medios de comunicación de masas. Esta convergencia resultaría inevitablemente autodestructiva. Así lo destacaría el novelista Don DeLillo en un ensayo que irónicamente se publicó la misma semana del funeral de Diana, a pesar de que debía haberse editado meses antes: «El aparato de la fama concede celebridad a un individuo de forma tan exagerada que éste o ésta apenas puede sobrevivir. El rápido y despiadado final de la carrera de esta persona es inherente a los primeros atisbos crecientes de fama. Y éste es el modo en que el mayor drama cultural del intenso consumo y los desechos instantáneos se representa de forma individual, con actores que se interpretan a sí mismos» (DeLillo, 1997a, pág. 62). La fama es el punto álgido de una cultura de consumo espectacular, en la que el producto se convierte en una imagen con el fin de atraer la mayor atención posible y así generar el mayor rendimiento posible. En 1995, durante su intervención en la televisión británica, Diana se definió a sí misma de forma precisa como «un producto en la estantería». Su promoción era capaz de generar importantes ingresos a las empresas. Un informe estimaba que Diana generó catorce millones y medio de libras de publicidad gratuita lo que, por ejemplo, dobló las ventas de su Audi 2.6E Cabriolet en 1994, y que supuso diez millones doscientas mil libras más de ingresos para la empresa alemana (*Guardian*, 2 de septiembre de 1997). Seis meses más tarde de que Diana fuera fotografiada llevando un bolso de Dior que costaba mil cien dólares y que le regaló Bernadette Chirac, esposa

del presidente francés, se habían vendido doscientos mil bolsos iguales y había una lista de espera a escala internacional. El proceso de ser un artículo o mercancía conlleva una necesaria obsolescencia planificada. En las últimas entrevistas, Diana comentaba constantemente que «no se marcharía en silencio, discretamente» y juraba que seguiría luchando hasta el final. Dado que sólo tenía treinta y cinco años, puede resultar extraño que hiciera comentarios tan morbosos, a menos que nos imaginemos el aspecto del mundo desde el interior de la hoguera corrosiva de la máquina de la publicidad. La locura de la imagen de la celebridad moderna, que tan sólo es la locura de la patente cultura de consumo, es quien exige estos desenlaces violentos, incluso cuando los denuncia. Al mismo tiempo, el derroche inherente a este consumo tan obvio nos horroriza a pesar de que participemos en él.

Tras la muerte de Diana, la supermodelo Christy Brinkley difundió una queja generalizada de lo que extrañamente se había definido como la comunidad de las celebridades, al afirmar que nadie tendría derecho a «fotografiar mi imagen». Con ello quería decir que nadie podría fotografiarla sin su explícito consentimiento. En el caso de las modelos y estrellas de cine, cuyo producto principal es su apariencia, nuestro deseo de verlas y su deseo de restringir nuestra mirada parece algo incomprensible. Bastante menos evidente parece la existencia de un fuerte deseo de ver a Diana yendo al gimnasio o de compras. Por citar uno de tantos ejemplos, el *Daily Mirror* de enero de 1996, bajo la divisa «Honradez, calidad, excelencia», dedicaba toda su portada a una foto en la que Diana abandonaba la consulta de su terapeuta llorando y prometía «toda la espectacular historia y las fotografías» en el interior (*Daily Mirror*, 9 de enero de 1996). Los fotógrafos que realizaron tales imágenes dijeron que el hecho de fotografiarla era como «golpearla» o «lavarla a manguerazos», metáforas que revelan la violencia inherente al proceso. Como espectadores, los admiradores de Diana tenían inevitables actitudes contradictorias hacia estos fotógrafos. Dejando a un lado el Palacio de Kensington, se ha construido un recuerdo típico partiendo de una fotografía de Diana enmarcada en un periódico sobre la que el doliente había escrito «No más fotografías». El epitafio puede interpretarse de dos maneras. Como afirmación simplemente indica que ahora Diana había muerto y que ya no habría más oportunidades de fotografiarla, lo

cual también sugería que los fotógrafos habían provocado su muerte. Como imperativo ordena que no debe practicarse la fotografía intrusista de las celebridades, un sentimiento muy extendido en el período subsiguiente a la tragedia. No obstante, ambos significados son contradichos por el propio uso de una circulación masiva de la imagen de Diana como icono. Algunos comentaristas opinan que tales paradojas desvelan que el duelo no fue más que una gran hipocresía. De forma más razonable, podría decirse que son la esencia de la vida cotidiana en la era de la realidad virtual globalizada.

Realmente, en la exteriorización masiva de la imagen de Diana entraba en juego un elemento de deseo. Como subrayó Don DeLillo, «la fama y el secreto son los dos extremos de la misma fascinación, el crujido estático de algo libidinoso en el mundo» (DeLillo, 1997b, pág. 17). Parte de nuestra implicación con el famoso responde al deseo de desvelar sus secretos, de ver lo que no nos quiere mostrar. En el caso de Diana, este deseo solía describirse como el deseo sexual masculino. Verdaderamente, tal deseo era un elemento importante, sobre todo en las fotografías en que aparecía tomando el sol o haciendo ejercicio. Sin embargo, la mayoría de las fotografías de Diana no encerraban este evidente contenido sexual y se publicaban en medios dedicados principalmente a las mujeres. La revista *People*, por ejemplo, dedicó su portada a Diana más de cuarenta y una veces. El deseo de las mujeres por ver a Diana era cada vez más grande, quizá fuera mayor que el de los hombres. Si en esta ansia por verla había un elemento homoerótico, también existía una identificación con ella como ejemplo básico de lo difícil que puede resultar la vida moderna incluso para las mujeres que parecen tenerlo todo. La capacidad de Diana para comunicar sus problemas a través de la fotografía era correspondida por la de su público femenino para analizar y dar significado a los cambios fragmentarios de su apariencia. Como argumentaron numerosos comentaristas, esta capacidad para fragmentar la mirada se aprende en las mismas revistas dedicadas a la mujer en las que tan frecuentemente aparecía la imagen de Diana. Según la opinión de Fuss sobre Diana, las partes del cuerpo fragmentado vistas en la fotografía de moda son un recordatorio visual de la construcción de la subjetividad femenina en relación con el *imago* o imagen de los demás (o de la madre): «Estas imágenes del cuerpo femenino re-

presentan, de forma obsesiva, el primer momento de autoconciencia del sujeto femenino, como si sugirieran la profunda incertidumbre del sujeto con respecto a si "se produce" su propia subjetividad. Este sujeto se ve obligado a verificarse de forma interminable para identificar todas las partes de su cuerpo y formar continuamente una imagen total, un imago de su propio cuerpo, partiendo de su rompecabezas corpóreo y físico». (Fuss, 1995, pág. 95). Al mirar a Diana, muchas mujeres reconstruían sus propias identidades. Diana era el sujeto perfecto para tal identificación, tanto por la frecuencia con que aparecía en los medios visuales de comunicación como por sus luchas públicas con su identidad.

A posteriori, podría decirse que este relato comienza con la famosa fotografía de Carlos y Diana besándose en el balcón de Buckingham Palace tras la ceremonia de su boda el 29 de julio de 1981. Diana gira su rostro hacia arriba y tiene el cuello totalmente estirado como si depositara todo su ser en ese beso. Carlos permanece erguido, su cabeza apenas se inclina hacia su nueva esposa y sus labios están relajados. Sus dudas eran evidentes incluso en ese momento y luego se supo que pidió permiso a su madre para suprimir el beso. La mitología de la joven casándose con un príncipe se sella, por supuesto, con un beso. Al desempeñar este papel, Diana se convirtió en realidad en una clásica estrella cinematográfica. En este caso, pertenecía a la categoría de estrellas anticuadas en cuyas películas el beso era el punto álgido de pasión, lo que Edgar Morin denominó el «erotismo del rostro» (Dyer, 1979, pág. 52). Diana se convirtió en la representante de una nueva generación de mujeres. Así lo afirmaba Tina Brown en 1985: «[Diana es] uno de los miembros de la nueva escuela de renacidas chicas tradicionales que juegan sobre seguro y tienen hijos pronto. Posfeminista, posverbal, su feminidad está basada en el concepto del poder pasivo de los años cincuenta» (*Observer*, 6 de septiembre de 1997). Al igual que las primeras estrellas de cine, el rostro de Diana no sólo expresaba su propia subjetividad, sino la de muchas mujeres que se identificaban con ella.

Habiéndose creado a sí misma según el molde de los neo-cincuenta de la era Reagan-Thatcher, Diana parecía avanzar a través de las diferentes edades de la mujer moderna. Llegado un cierto punto en su matrimonio, Diana se negó a desempeñar el papel pasivo que le habían

asignado. Desde el punto de vista real, el comentario de *Hollywood and Great Fan Magazines* sobre la ruptura del matrimonio de Bette Davis y Harmon Nelson hubiera podido aplicarse al de Carlos y Diana: «Esperar que un hombre sea indefinidamente la mitad menor de una asociación matrimonial es pedir demasiado» (Dyer, 1979, pág. 53). En primer lugar, Diana se convirtió en la mujer traicionada y luego en la madre sola que se puso a trabajar por cuenta propia. Como sugiere Ros Coward, «muchos aspectos de su vida condensaban los acontecimientos a los que ahora se enfrentan muchas mujeres, puesto que las expectativas tradicionales desaparecen» (*Guardian*, 2 de septiembre de 1997). Diana reinventaba su apariencia constantemente, con ayuda de los mejores diseñadores y los magnates de la moda de la revista *Vogue*, para dotar de expresión visual a los desafíos de la nueva era. Quizá el mejor ejemplo de estas reinvenciones fue el deslumbrante vestido negro de Valentino, con escote «palabra de honor», que lució en la inauguración de la Serpentine Gallery en junio de 1994, la misma noche en la que el príncipe Carlos confesó en una televisión británica haber cometido adulterio con Camila Parker-Bowles. Su imagen *sexy* y segura de sí misma fue el contrapunto perfecto a la confesión televisada de un príncipe Carlos vistiendo falda escocesa. La torpeza de él contrastaba con la seguridad de ella, su anacronismo con su modernidad y, sobre todo, su normalidad con su atractivo. El contraste era tan grande porque la imagen de Diana era muy familiar y se conocía bien. Sólo la repetición diaria de su imagen en los medios de comunicación pudo crear este impacto espectacular.

Banderas y protocolo: el diablo en los detalles

Durante la semana posterior a su muerte, los seguidores británicos de Diana se aplicaron a la hora de leer todos y cada uno de los detalles sobre su imagen y sobre los preparativos y ceremonias funerarios. El neomedievalismo de la monarquía británica, tal y como lo reimaginaron Lord Melbourne y Disraeli para la reina Victoria, hizo un uso espectacular del simbolismo monárquico tradicional. La muerte de Diana puso a la vista la disyunción entre esta imaginería feudal y la moderna socie-

dad democrática. Esta cuestión pasó a formar parte del debate público a través del en apariencia incongruente detalle de las banderas. Las banderas eran una parte integral del aparato heráldico que habían conservado su significativo poder emotivo en el mundo moderno, como así lo evidenciaban la serie de pinturas de Jasper Johns titulada *Flag* (Bandera) y la controvertida campaña de George Bush sobre el tema de la quema de banderas. Aproximadamente en la época en la que murió Diana, la señora Thatcher convirtió a la bandera británica en un renovado tema de debate, al elevar su protesta ante la modificación que realizó British Airways al cambiar su anterior distintivo: la bandera, por una serie de dibujos multiculturales. Cuando la ex primer ministro vio las maquetas de los nuevos aviones, inmediatamente las tapó con sus pañuelos, recordando a todo el mundo que en sus tiempos británico significaba blanco. La Union Jack fue adoptada por los partidarios de la supremacía de los blancos en el cargado ambiente de finales de la década de los setenta. En la actualidad, cuando Gran Bretaña reflexiona sobre su papel en la Unión Europea, los símbolos nacionales como la bandera se ven amenazados. Todos estos temas llegaron a un punto crítico cuando se planteó la cuestión del uso de las banderas en los actos conmemorativos tras la muerte de Diana.

A pesar de que Diana fue desposeída oficialmente del título de Su Alteza Real como parte del acuerdo de divorcio con el príncipe Carlos, tras su muerte, la familia real se apresuró a envolverla, de forma bastante literaria, con el simbolismo monárquico de la bandera. El príncipe Carlos voló a París para reclamar su cuerpo y el féretro regresó a Gran Bretaña envuelto con el estandarte real. Aparentemente satisfecha por haberse encontrado con la demanda popular de un luto real, la familia real se retiró inmediatamente al Castillo de Balmoral en Escocia. Pero aun habiendo comenzado con el uso simbólico de la bandera, la monarquía no fue capaz de seguir adelante. Mientras que las banderas de toda Gran Bretaña, y de alrededor del mundo, ondeaban a media asta en recuerdo de Diana, los palacios reales seguían siendo testigos de lo absurdo de sus protocolos imaginados. A pesar de haber utilizado el estandarte real en el regreso a casa de Diana, las reglas habituales eran ahora de uso obligado, y así lo describía el *Times*: «El estandarte real es [...] la única bandera que ondea sobre Buckingham Palace, y sólo lo

hace cuando la monarca se encuentra residiendo allí. [...] El estandarte real nunca se arría porque la monarquía [siempre] continúa». Así, mientras Buckingham Palace mostraba el único mástil desnudo de Gran Bretaña, en Balmoral la bandera ondeaba en lo más alto del mástil. La tradición de la bandera a media asta es una adaptación de una costumbre del siglo XVII mediante la cual los barcos arriaban sus banderas en señal de respeto. La reinvención de la tradición en el siglo XIX se contradecía a sí misma. La monarquía no podía proseguir con su propio simbolismo y mostrar respeto hacia Diana al mismo tiempo. Hacerlo hubiera significado admitir que los miembros de la familia real son simples personas de a pie como todo el mundo y hubiera supuesto el desafío a la creencia no declarada de los ceremoniales reales de que, a pesar de que el poder político ha pasado a representantes electos, la monarquía sigue conservando su aura de derecho divino. Más tarde resultó que la cuestión de la bandera fue tema de controversia en la Casa Real, llevando al príncipe Carlos a decir al almidonado sir Robert Fellow, el secretario privado de la reina, que se «empalara a sí mismo en su propio mástil» (*Guardian*, 10 de septiembre de 1997). El pueblo, que desde hace tiempo había dejado de ver a los miembros reales como divinos, se sentía ultrajado (véase la figura 7.2). El cuatro de septiembre, el titular de *The Sun* preguntaba claramente: «¿Dónde está nuestra reina? ¿Dónde está nuestra bandera?», mientras el sobrio *Independent* decía «No hay bandera ondeando, la Familia está lejos, y la gente se siente incómoda». Hacia las tres y media de esa tarde, se anunció que la Union Jack ondearía a media asta en Buckingham Palace por primera vez en la vida durante el funeral de Diana. La fuerza del sentimiento obligó a Buckingham Palace a arriar la bandera a media asta no sólo el día del funeral de Diana, sino durante todo el día siguiente. Quizá la reina sintió que su reverencia al ataúd de Diana era la última señal de respeto, pero el terreno ya había cedido con la arriada de la bandera. A esta monarquía, que se erigió en árbitro del protocolo y las normas sociales, le saldría el tiro por la culata. En lo que ahora se denomina la Nueva Gran Bretaña, nadie se preocupa por lo que ya está hecho sino por lo que ahora parece que es correcto hacer.

Figura 7.2. Portadas de los periódicos en las que se polemiza sobre el tema de la bandera. Portadas de *The Express, The Daily Mail, The Mirror* y *The Sun;* 4 de septiembre de 1997.

La muerte y la doncella: el signo de la nueva Gran Bretaña

Con su muerte Diana pasó a representar las vidas consumidas de la era del Partido Conservador en política global. El asombro que sintieron los británicos ante sus propias emociones durante el período de luto fue calificado de forma adecuada por Neal Ascherson como «un sentimiento reprimido de fracaso moral» (*Independent on Sunday*, 7 de septiembre de 1997). Estos sentimientos se habían ido forjando durante mucho tiempo. El uno de mayo de 1997, Gran Bretaña eligió a su primer gobierno laborista en dieciocho años con una mayoría aplastante. Después de casi dos décadas de economía de libre mercado combinada con el autoritarismo social, los votantes optaron por el Partido Laborista de Tony Blair y su mensaje sobre los derechos con responsabilidades. En 1981, cuando los franceses eligieron un gobierno socialista, hubo celebraciones en las calles durante toda la noche. Exceptuando las múltiples fiestas privadas, hubo pocas demostraciones masivas de júbilo popular tras la victoria de los laboristas, puesto que el sentimiento de fracaso y vergüenza por las dos décadas anteriores superaba la confianza en que los laboristas transformarían el país. La muerte de Diana brindó la oportunidad de dar rienda suelta a la ira y el dolor que muchos sentían por el estado de la nación. Cuando Tony Blair calificó a Diana como «princesa del pueblo», el más insólito de los títulos, envolvió a su gobierno con el aura de la ahora divina princesa. Un resultado inmediato bien pudo haber sido el número de votos a favor de la transferencia de competencias del gobierno central al escocés, que se produjo una semana después de la muerte de Diana. En otro lugar, el movimiento republicano australiano adquiría mayor fuerza al querer evitar que el príncipe Carlos inaugurara los Juegos Olímpicos del año 2000 en Sidney, lo que se tradujo en un referéndum sobre la monarquía en 1999.

El modo en que se lloró a Diana respondía a los desastres que tuvieron lugar en la década anterior. La «revolución floral», tal como la denominó Martin Jacques, que tuvo lugar tras su muerte se había convertido en un rito británico de paso desde los acontecimientos de Hillsborough y Dunblane. Tras la semifinal de la Copa de Inglaterra Liver-

pool-Nottingham Forest, en la que alrededor de ochenta hinchas del Liverpool murieron aplastados, los habitantes de Liverpool cubrieron las puertas del Anfield, el club local, con un mar de flores que se convertiría en un signo del duelo británico. Las flores aparecieron de nuevo en 1996, después de que un desequilibrado disparara y matara a dieciséis niños en Dunblane, Escocia. A menudo se dijo que durante la sorprendente primera semana de septiembre en la que el país estuvo engalanado con flores Gran Bretaña no parecía el país de siempre. Los sentimientos que anteriormente se habían observado en el norte y en Escocia ahora también llegaban al área metropolitana. Es más, en este despliegue masivo de visible emoción, los ingleses demostraron que, de hecho, eran muy europeos, a pesar de todo el euroescepticismo hostil aparecido en la prensa. El funeral de Diana desencadenó un activismo en las calles similar al movimiento huelguista francés de 1995 y a las protestas belgas contra la corrupción judicial y policial, en 1996. En una época en que los partidos políticos comenzaban a parecer obsoletos como medios para los cambios efectivos, los europeos volvieron a la protesta masiva en las calles de años anteriores. En Francia, las huelgas precedieron a la sorprendente victoria electoral de los socialistas en 1997, pero en Bélgica se produjeron pocos cambios duraderos.

No obstante, pueden pasar muchos años para que los efectos del luto como forma de militancia consten en el tradicional cuerpo político. La emotividad del funeral de Diana fue presagiada desde hace tiempo por los funerales políticos contra el *apartheid* organizados por el Congreso Nacional Africano en Sudáfrica y por sus partidarios en todo el mundo. Desde la década de los ochenta, fueron muchos los que experimentaron pena y pasión por los funerales de personas que murieron víctimas del SIDA. El hecho de que Diana abogara por el SIDA y el sufrimiento africano no era una coincidencia. Una mujer que hacía cola para firmar en el libro de condolencias en el Palacio de St. James, iba leyendo la autobiografía de Nelson Mandela. A principios de 1997, Diana visitó la pasada de moda Angola, despreciada por muchas naciones occidentales por su política de tendencia izquierdista, y no se fotografió en enclaves turísticos sino con víctimas de las minas antipersona. Los grandes sombreros y el abultado pelo de los años ochenta habían desaparecido y fueron sustituidos por el pelo corto, telas de color caqui y ca-

misetas informales. Estas fotografías colocaron el tema de las minas antipersona en la agenda mundial y fueron la fuerza más efectiva a la hora de firmar un tratado que proscribía el uso de las mismas a finales de ese año. Como decía Linda Grant, esto es en sí mismo mucho más de lo que la mayoría de los comentaristas podrían soñar alcanzar. Realmente, Diana no era Nelson Mandela y su funeral podrá o no ser visto como un momento de cambio político. Sin embargo, no existe duda alguna sobre su significado cultural, y en el mundo contemporáneo de la cultura global la cultura es política.

Planeta píxel

La acogida de la imagen de Diana no estuvo, sin embargo, exenta de ambigüedad. Más bien combinaba actitudes muy tradicionales y conservadoras hacia las mujeres con una lenta aceptación de los cambios que tienen lugar ahora. Quizá fue su capacidad para hablar a un electorado tan diverso como los monárquicos tradicionales, los feministas y los *gays*, lo que hizo que Diana se convirtiera en un icono tan efectivo. Su verdadero potencial como tal icono no se desveló por completo hasta su muerte, un momento necesariamente ambivalente. Al escribir sobre artistas latinoamericanas, Coco Fusco observó que «la propia ambivalencia a la hora de ceder el acceso a las mujeres en la vida pública se expresa perfectamente en el agudo cambio en las actitudes hacia las mujeres artistas antes y después de su muerte. Casi es como si una muerte violenta hiciera su feminidad más aceptable» (Fusco, 1998) (véase la figura 7.3). Cabe destacar que, nada más morir, Diana se convirtió en una santa latina, una versión británica de la adoración con flores a Nuestra Señora. Los dolientes que esperaban para firmar en los libros de condolencias afirmaban haber tenido visiones de Diana estrechando la mano a Lord Snowdon. En lugar de las interminables comparaciones con Marilyn Monroe, hubiese sido mejor cotejar la muerte de Diana con la de Selena, una popular cantante tejana que puso en entredicho los roles de género y cantaba en inglés y en español. Selena fue asesinada en 1996 por la presidenta de su propio club de fans. La revista *People*, que dedicó su artículo de fondo a esta historia, vendió más

Figura 7.3. Coco Fusco, *Mejor muertas, Toronto, 2 de abril de 1997.* Cortesía de Coco Fusco. Fotografía © Pete Dako.

ejemplares que en ninguna edición anterior y la historia de Selena traspasó las fronteras del mundo anglófono a través de una película autobiográfica y un álbum de la banda sonora. De modo parecido, en su portada de agosto de 1997, *People* preguntaba si Dodi al-Fayed era un «bombón o un vago», y luego dedicó tres aduladoras cubiertas posmodernas a Diana. Fue Camille Paglia, quien nunca deja pasar la oportunidad de decir lo indecible, quien se refirió a Dodi como un «cerdo» tras su muerte (*Guardian*, 4 de septiembre de 1997). Las dudas sobre la relación entre Diana y Dodi todavía siguen alimentándose mediante todos los rumores que rodean su muerte. En Oriente Próximo se ha extendido la creencia de que Diana fue asesinada para evitar que se casase con un musulmán (*Observer*, 28 de diciembre de 1997). El gobierno francés llegó a desmentir públicamente el hecho de que la princesa estuviera embarazada cuando falleció. El miedo al mestizaje por su relación con Dodi, palpable en la cobertura periodística, gira incluso en torno a su cuerpo inerte.

Los medios de comunicación públicos de todo el mundo encontraron en Diana el primer icono de la nueva era de la imagen electró-

nica y de la distribución instantánea de imágenes. Como consecuencia, se echó un poco por tierra la perspectiva del acontecimiento, pues la homogenización es un aspecto de la cultura global. Los periódicos de todo el mundo publicaban historias cargadas de emotividad tomadas directamente de la prensa británica, en lugar de contar con sus propios periodistas para crear relatos sobre temas locales; incluso sucedía en países como Zimbabwe, que tenían buenas razones históricas para mostrar su resentimiento hacia la monarquía británica. En Argentina, el último país que combatió en la guerra contra Gran Bretaña en 1981, y orgulloso dueño de su propia mártir y heroína Eva Perón, los periodistas hablaban de «una profunda e intensa pena» (*Independent on Sunday*, 7 de septiembre de 1997). En la embajada británica se formaron largas colas para firmar en los libros de condolencias, mientras que la prensa argentina editaba diez páginas diarias de noticias y comentarios. En Estados Unidos la cobertura alcanzó cotas de saturación, pues la misma generación que había visto con entusiasmo la boda de Diana seguía ahora su funeral. Los medios de comunicación destacaron, según palabras del *Chicago Tribune*, que «ella era tan princesa de Norteamérica como de Gran Bretaña». Dado que el *Tribune* suele cubrir la política británica desde una perspectiva muy afín al republicanismo irlandés, esta apropiación resultaba cuando menos destacable. Aunque la muerte de Diana tuvo sorprendentes efectos locales, en realidad fue un acontecimiento global que marcó el inicio de una cultura visual globalizada.

Esta mirada compulsiva y obsesiva nos recuerda que existe una cierta locura inherente a la propia fotografía. Así lo decía Barthes:

> Según la fenomenología, la imagen es un objeto equivalente a la nada. Ahora, en la fotografía no sólo planteo la ausencia del objeto sino también, por el mismo movimiento y en igualdad de condiciones, el hecho de que este objeto ha existido de verdad y ha estado donde yo lo veo. Ahí es donde está la locura, pues hasta este día, ninguna representación puede garantizarme el pasado de una cosa excepto mediante intermediarios; pero con la fotografía mi certeza es inmediata. [...] Entonces, la fotografía se convierte en un *medio* extraño, en una nueva forma de alucinación: falsa en el ámbito de la percepción, verdadera en el ámbito del tiempo. [...] La sociedad se preocupa por dominar la fotografía,

> por atenuar la locura que sigue amenazando con estallar en la cara de quien la mire.
>
> (Barthes, 1981, pág. 117)

La muerte de Diana supuso, en parte, la exacerbación de la fotografía, una locura que generó la intensidad de un sentimiento desencadenado, a menudo recordado con palabras como «Nunca pensé que me sentiría así». Actualmente parece que lo que observábamos en la interminable secuencia repetitiva de las fotografías de Diana era, en parte, la propia fotografía, comprobando su ahora cuestionada capacidad para transmitir la «verdad». La baja calidad de la imagen de Diana que aparecía diariamente en los periódicos, junto con los retratos de poses y satinados de las revistas, las apariciones televisivas y el comentario escrito de los medios de comunicación sobre todas estas imágenes se mezclaban para reafirmar el continuado poder de representación para documentar la vida cotidiana.

Aunque todavía no es posible predecir cuáles pueden ser las consecuencias políticas a largo plazo derivadas de la muerte de Diana, sí puede afirmarse que cambió de forma muy clara la cultura local y global. Sería más exacto decir que hizo que ciertos cambios aparentes, que habían estado gestándose durante largo tiempo, se llevaran a cabo. En Gran Bretaña, las connotaciones referentes a la casta del sistema de clases se han alterado de forma decisiva. Durante mucho tiempo la clase dirigente británica ha podido distinguir entre sí misma y las demás sobre el terreno de la vulgaridad. Vulgaridad equivale a inmigrante, afeminado, judío, plebeyo, moderno. Fue la hija de doce condes quien tuvo que romper la imagen de John Major de una Gran Bretaña caracterizada por la cerveza tibia, las solteronas pedaleando hacia la iglesia y el respeto a los «superiores». Julie Burchill llamó a Diana «nuestra princesa pop» (*Observer*, 6 de septiembre de 1997), una persona que participaba en la cultura de masas de la vida cotidiana posmoderna y que no mantenía una tradicional distancia monárquica. En sus anotaciones para su biógrafo Andrew Morton, Diana expuso su estrategia de cultura pop: «*Top of the Pops*, *Coronation Street*, todos los culebrones. Lo mencionas, yo lo veo. La razón por la que ahora lo veo tanto no es porque me interese mucho, pero si salgo o voy por ahí, ya sea a Birmingham, Li-

verpool o Dorset, siempre puedo sacarle el jugo a algún programa de televisión y estar a la misma altura. Esto lo he decidido yo misma. Funciona muy bien» (Morton, 1977, pág. 66). Diana comprendió que en la era de la cultura visual de masas, cualquier concepto sobre la identidad común procede de la observación compartida de programas de televisión y películas, más que de la «cultura» nacional o local. Diana era, por supuesto, algo más que una simple seguidora de culebrones. Fue la estrella de la que quizá fuera la telenovela más convincente de la década.

Por consiguiente, no debería sorprendernos que fueran tantas las personas que se conmovieran con su muerte, si tenemos en cuenta que Estados Unidos se paralizó para descubrir quién disparó a J. R. Ewing en la serie *Dallas*. Lo que se percibió como algo inusual fue que la cultura popular ocupara un lugar prioritario en Gran Bretaña, un país que durante mucho tiempo se consideró estancado en un sistema de clases obsoleto. No resultó extraño que el periódico de la clase dirigente *The Times*, descubriera que «muchos están desconcertados por esta emana-

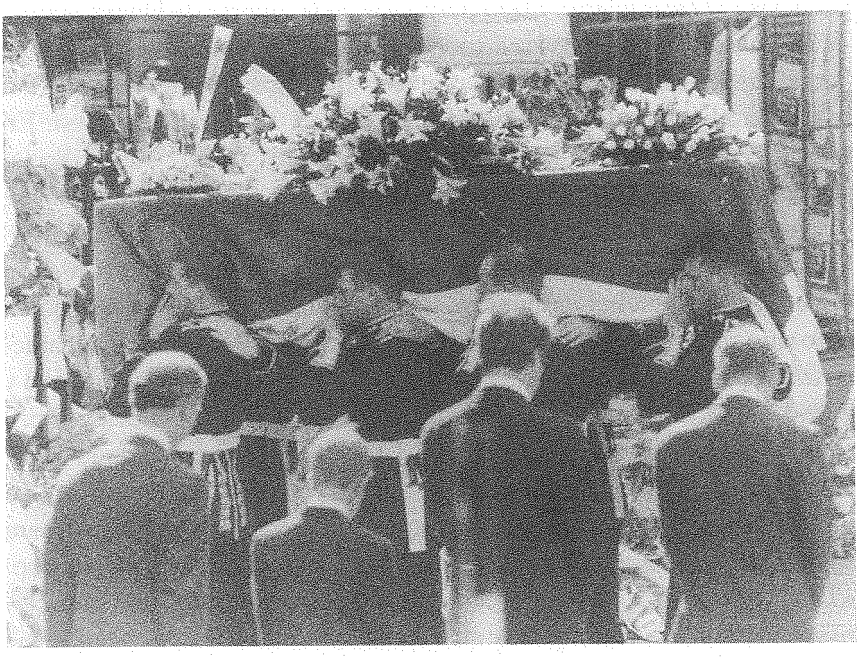

Figura 7.4. Funeral de la princesa Diana. Cortesía de PA News.

ción sin precedentes de franca emoción: unos pocos siguen mirándola con desdén como si fuera algo extraño o vulgar» (*The Times*, 4 de septiembre de 1997). Las personas sobre las que aquí se habla son esos personajes elitistas que forman parte de la visión del mundo de *The Times*. Por otra parte, tan pronto como Tony Blair se enteró de la muerte de Diana se apresuró a decir que el dolor que provocaría este hecho no tendría precedentes. Por fin, habría que eliminar la etiqueta de «vulgar» asociada de forma tan condescendiente a la cultura popular. Sin duda alguna, el momento más emblemático de este cambio tuvo lugar cuando Elton John canto su nueva versión de «Candle in the Wind» en la abadía de Westminster. Allí estaba: un hombre que había declarado abiertamente su homosexualidad, acompañado por su pareja en el funeral y cantando música «pop» en la sede del poder monárquico británico. El cantante Billy Bragg observó: «Por fin algo conocido, que podíamos tararear y que nos brindaba cierto consuelo, el consuelo del reconocimiento que nos aporta el escuchar en la radio una canción que apreciábamos y que teníamos medio olvidada. Era una parte de la cultura con la que habíamos crecido tanto nosotros como Diana, una cultura sentimental de los Cuarenta Principales que, sin embargo, llega mucho más a las personas» (Bragg, 1997). Aunque la mayoría de los individuos que estaban fuera escuchó el Himno Nacional, todos se pusieron de pie para ver a Elton interpretar la canción que, en realidad, era mucho más cercana que el Himno Nacional.

Es difícil recordar ese momento del subsiguiente período, en el que se produjo una gran cantidad de creaciones artísticas baratas a propósito de Diana, desde salvapantallas hasta muñecas de porcelana con su imagen, que inundaron todo el mundo. En 1998, Elton John fue nombrado caballero con su nombre original convirtiéndose en sir Reginald Dwight. Dos años antes de su fin, la monarquía británica entraba en el siglo xx.

El funeral de Diana fue un acontecimiento mediático global de enormes proporciones, que supuso, según palabras de Roy Greenslade, «el forjamiento de un icono mundial» (*Guardian*, 8 de septiembre de 1997). Sería más exacto decir que por fin se hizo evidente el hecho de que Diana se había convertido en un icono mundial. El lanzamiento en forma de *single* de la nueva versión de «Candle in the Wind» de Elton John, consiguió vender treinta y un millones ochocientas mil copias a fi-

nales de octubre de 1997, sobrepasando sólo en treinta y siete días los treinta millones de copias del «White Christmas» de Bing Crosby, el anterior récord mundial de ventas de un *single*. Sólo el *single* consiguió recaudar unos treinta millones de libras que se dedicaron a las obras de beneficencia a las que se consagraba la princesa. Finalmente ese dinero generó unos beneficios de cien millones en el transcurso de apenas unos meses. El estatus de la princesa como el producto de los productos en la era posmoderna de la cultura visual se confirmaba a través de estas donaciones, en las que el valor de su atención y dedicación se convertía literalmente en dinero.

A pesar de que Diana vivió su vida en constante diálogo con la fotografía, su muerte fue ante todo un acontecimiento televisual. A pesar de los innumerables sitios *web* que se crearon en su honor, ninguno consiguió igualar la creatividad y espontaneidad de lo que pudo verse en directo por televisión. Internet constituye una admirable fuente de información, pero todavía no cuenta con la capacidad de la televisión para informar «en directo». Éste fue un acontecimiento que el mundo observó realmente. Mientras que setecientos cincuenta millones de personas estuvieron viendo su boda, y otros doscientos su entrevista en la televisión británica en 1995, se estima que fueron testigos de su funeral la asombrosa cantidad de dos mil millones y medio de individuos. Si esta cifra es correcta, eso significa que no menos de un ochenta por ciento de las tres cuartas partes de la población mundial con acceso a la televisión estuvo viendo el evento. La policía londinense esperaba una multitud de seis millones de personas pero, al final, la mayoría de los británicos, al igual que el resto del mundo, siguió el funeral por televisión. Gran parte de la muchedumbre londinense se reunió en Hyde Park para seguir el acontecimiento en unas pantallas de televisión gigantes que se habían traído especialmente de Hong Kong, donde se utilizaron durante las ceremonias conmemorativas del retorno de la colonia británica a China. Estas pantallas reflejaron de dos formas diferentes el final de la monarquía imperial del siglo XIX creada por la reina Victoria. El funeral de Diana constituyó la inauguración del planeta pixelado.

Bibliografía

Barthes, Roland, *Camera Lucida*, Nueva York, Noonday, 1981 (trad. cast.: *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1987).

Bragg, Billy, «After Diana», *New Statesman*, 12 de septiembre de 1997.

Brunsdon, Charlotte, «A thief in the night: Stories of feminism in the '70s at CCCS», en David Morley y Kuan-Hsing Chen (comps.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1996.

DeLillo, Don, «The Power of History», *New York Times Magazine*, 7 de septiembre de 1997a.

—, *Underworld*, Nueva York, Scribners, 1997b (trad. cast.: *Submundo*, Barcelona, Ediciones B, 1998).

Dyer, Richard, *Stars*, Londres, British Film Institute, 1979 (trad. cast.: *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética*, Barcelona, Paidós, 2001).

—, *White*, Londres, Routledge, 1997.

Fenton, James, «Why They Hate the Queen», *New Statesman*, vol. 93, nº 2.411, 3 de junio de 1977, pág. 730.

Fusco, Coco, <http://www.favela.org/fusco>, 1998.

Fuss, Diana, «Fashion and the Homospectatorial Look», en Kwame Anthony Appiah y Henry Louis Gates (comps.), *Identities*, Chicago, Illinois, Chicago University Press, 1995.

Grant, Linda, «Message from the Mall», *Guardian*, 9 de septiembre de 1997.

Hall, Stuart, «Cultural Studies and its Legacies», en L. Grossberg y otros (comps.), *Cultural Studies*, Nueva York, Roudedge, 1990.

Howe, Darcus, «After Diana», *New Statesman*, 12 de septiembre de 1997.

Kelley, Kitty, *The Royals*, Nueva York, Warner, 1997.

Koestenbaum, Wayne, *Jackie Under My Skin*, Nueva York, Farrar, Strauss and Giroux, 1995.

Lacan, Jacques, *The Four Fundamental Characteristics of Psychoanalysis*, Nueva York, Norton, 1977 (trad. cast.: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1987).

Morrison, Blake, «The People's Princess», *Independent on Sunday*, 7 de septiembre de 1997, pág. 4.

Morton, Andrew, *Diana: Her True Story*, Nueva York, Simon and Schuster, 1997 (trad. cast.: *Diana: su verdadera historia*, Barcelona, Salamandra, 1992).

Redhead, Steve, *Post-Fandom and the Millenial Blues*, Londres, Routledge, 1997.

Thomas, Nicholas, *Colonialism and Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1995.

Virilio, Paul, *The Vision Machine*, Bloomington, Indiana University Press, 1994 (trad. cast.: *La máquina de la visión*, Madrid, Cátedra, 1989).

Coda

Fuego

De repente, la muerte de Diana dejó muy claro que el hueco abierto entre lo global y lo local en el mundo contemporáneo se rellena de forma más efectiva mediante la imagen visual. Lo visual transmite la vida moderna no en relación con una supuesta base económica, sino posibilitando las conexiones masivas y entre individuos. En un mundo dominado por la búsqueda de lo que Geoff Mulgan denominó *connexity* (conexidad), el papel de lo visual en la vida cotidiana parece determinado a incrementarse cada vez más (Mulgan, 1998). La imagen de Diana, en todos los sentidos de este término, movilizó una nueva forma de popularidad que fue tanto local como global. Sus ecos locales se basaron en el papel de la monarquía y la imbricación de la Familia Real en la política sexual de Gran Bretaña (Campbell, 1998). El debate global mostraba igual interés por la relación entre los individuos y los medios de comunicación, el equilibrio entre privacidad y vigilancia y el papel de las celebridades en la vida contemporánea. El duelo que acompañó a su muerte fue tan inesperado como nuevo y anunció una relación diferente entre los consumidores y los productores de los medios de comunicación. La propia naturaleza de la popularidad ha cambiado de tal modo que ya no hace falta referirse a los estudios de la «cultura popular» para mencionar de un modo diferente a la «cultura no elitista».

Por ello, ya no es posible sugerir que el público de masas consumirá ansiosamente cualquier producto que se le ofrezca y que contenga una simple fórmula de entretenimiento. Resulta interesante el hecho de que, de entre los medios de comunicación de masas, la televisión está

más amenazada que el cine. El éxito de *Titanic* (1997) hizo que la película se mostrara llena de posibilidades comerciales. Cabe destacar que fue el público quien creó este éxito y no los críticos u otros individuos relacionados con la industria, muchos de los cuales predijeron su fracaso. Incluso después de su éxito, resultó significativo que la Academia no le diera ningún Oscar al guión o a la interpretación, a pesar de que fue la historia la que dio la popularidad a la película, especialmente entre los jóvenes. Los críticos intelectuales de Francia y Alemania consideraron la película como una alegoría sobre la diferencia de clases y el colapso de la modernidad, mientras que la Academia Británica del Cine y la Televisión consideró que no era digna de ninguno de sus galardones anuales. A pesar del enorme presupuesto y los efectos especiales necesarios para hacer *Titanic*, finalmente resultó ser un éxito porque el público acudió a verla a pesar de que los medios de comunicación de muchos países coincidían al considerarla una película pobre. Muchos críticos de cine norteamericanos sintieron la necesidad de lamentar el hecho de que *L. A. Confidential*, una amena parodia perteneciente al *film noir*, pasase desapercibida en favor de *Titanic*, tanto en la taquilla como en los galardones de la Academia. Por otra parte el público egipcio e indio acogió muy bien *Titanic*, y sin embargo consideró que *Independence Day* era condescendiente y estaba muy centrada en los problemas norteamericanos. Dados los fallos del guión, *Titanic* estuvo abierta a una variedad de interpretaciones y perspectivas que, en general, los espectadores consideraron atractivas de diferentes maneras.

La televisión es el medio dominante de nuestro tiempo y el que atraviesa una mayor incertidumbre. Durante la temporada 1997-1998, la cadena de televisión ABC respondió a la caída de sus índices de audiencia lanzando una campaña pro-televisión, en la que se utilizaban eslóganes como «Amamos la televisión». Más que la promoción de determinados programas, la ABC intentaba fomentar la propia actividad de ver la televisión, frente a las críticas constantes sobre el contenido televisivo, la mayoría de las cuales se emitían, naturalmente, en televisión. La cómplice ironía posmoderna de esta campaña apenas puede ocultar el temor a que la era de las emisoras de televisión, con su audiencia y beneficios garantizados, haya pasado. En verano de 1998, el índice de audiencia de la red de televisiones estadounidenses se situó por debajo del

cincuenta por ciento por primera vez en la historia. Tanto las cadenas de televisión como las emisoras por cable se han visto obligadas a ajustarse a la continua fragmentación de la audiencia, debida a la aparentemente infinita proliferación de canales, tomando nota de la actitud del espectador de forma más interactiva y no limitándose simplemente a leer los datos de audiencia. La Fox ha comenzado a emitir nuevos episodios de series populares como *Melrose Place* durante la temporada de mayo a septiembre, tradicionalmente dedicada a las reposiciones. Con ello intenta ganarse a los espectadores que se sienten insultados con eslóganes como el de la NBC: «Es nuevo para ti». Además, la ahora común estrategia en los estudios televisivos, consistente en concentrarse en la respuesta del público para comprender el medio, ha sido adoptada por la propia industria. Como es habitual, la MTV lleva la delantera en este terreno. Su programa *Twelve Angry Viewers* permite que un jurado compuesto por espectadores preseleccionados revise y seleccione los nuevos vídeos musicales, mientras que los nuevos VJs (Video Jockeys o «pinchavídeos») dedican todo un día a seguir la participación de los telespectadores. Ahora, la respuesta del público manda sobre el futuro de la MTV, cadena que, en el pasado, demostró ser el futuro de la televisión.

El coste relativamente bajo de los nuevos medios de comunicación como las cintas digitales de audio, las cámaras de vídeo en formato Hi-8 e Internet permiten que muchas más personas se conviertan en productores y consumidores de los medios de comunicación visual y de otros tipos. En la actualidad las fotografías pueden obtenerse en diferentes formatos y luego manipularse para mejorar los resultados. Los canales locales de acceso por cable, como el que emitió la gloriosa *Wayne's World*, constituyen una alternativa a las emisiones televisivas en cadena y por cable, para una joven generación que parece resistirse cada vez más a la seducción de los valores de producción y está activamente comprometida con un estético «hazlo tú mismo». Aunque es cierto que los canales de acceso nunca consiguieron una popularidad masiva, la producción de las imágenes visuales está muy diversificada, lo cual se traduce en un cambio que se aleja del consumidor pasivo y deriva en el intento de otorgar significados al consumo hasta convertirse en consumidor-productor. Actualmente, los vídeos caseros son algo común, pues la edición

por ordenador y la grabación digital pueden conseguirse a bajo precio. Con el desarrollo de los *plug-ins* o módulos opcionales que pueden agregarse a los navegadores, estos vídeos pueden mandarse por la red o ser distribuidos de forma local o global por grupos activistas, organizaciones benéficas y otros organismos a pequeña escala. Estos cambios están parcialmente generados por el mantra empresarial de la elección de consumo. Sin embargo, el ritmo del cambio es tan rápido que el público del mercado de masas tiene a su alcance una tecnología cada vez más sofisticada. Por ejemplo: como la producción de vídeos profesionales ha pasado al formato digital, el vídeo analógico en todas sus formas sólo puede sobrevivir como producto de consumo, reduciendo los precios y simplificando la técnica. Estas nuevas aunque obsoletas tecnologías tienen muchas posibilidades para enfrentarse al mundo empresarial. Seguramente, comenzará un nuevo restablecimiento de las artes visuales mediante el uso de tales tecnologías. En los más estrechos confines del sector académico, este cambio implica que en la cultura visual el trabajo de curso debe concebirse de forma que traspase la tradicional división productor/crítico, creando nuevas formas de trabajo académico que sean más interactivas con relación a la cultura en su sentido más amplio.

Esta surgiendo una nueva forma de expresión que podría denominarse «visual-popular», basada en el concepto de Antonio Gramsci de lo nacional-popular, que predominó en muchos análisis anteriores de la cultura popular. Lo nacional-popular fue un medio de concebir el modo en que los diferentes grupos que forman una nación —clases, etnias, géneros, personas sometidas, inmigrantes, etc.—, pueden formar una unidad en torno a lo nacional en un cierto número de temas clave de la cultura popular, desde la religión hasta el deporte y la monarquía. También puede entenderse como el «sentido común» de un tiempo y lugar. En el momento que vivimos, la comprensión de las nuevas configuraciones de lo global y lo local a través de las imágenes responde al sentido común. Más aún, como decía Gramsci sobre lo nacional-popular, es «un concepto ambiguo, contradictorio y multiforme» (Gramsci, 1971, pág. 421) A medida que la nación-estado está cada vez más subordinada a las fuerzas globales del exterior, y sujeta a las tendencias centrífugas de la autonomía local y transferida del interior, lo nacional-popular ya no es el área central de disputa cultural y política.

Aunque los medios no sistemáticamente globales para expresar este mundo de la imagen heterogéneo y constantemente cambiante todavía existen, y quizá no pueden existir, los flujos entre lo local y lo global se están vislumbrando de forma fugaz y transitoria en lo visual-popular. Algunas imágenes sobresalen del despliegue de medios en cambio constante y pasan a cristalizar momentos y tensiones clave. Así, lo visual-popular crea a través de los medios visuales de comunicación agrupaciones populares transnacionales en lo que se ha denominado «imaginario transnacional» (Wilson y Dissanayake, 1996). Adopta muchas formas diferentes y cuenta con distintas resonancias políticas y culturales. Cuando Martin Scorsese y Richard Gere realizaron películas hollywoodienses para atraer las miradas sobre la crisis política del Tibet, utilizaron un medio global para llamar la atención sobre un problema local. En 1998 y después de que Hong Kong se reunificara con China, Hong Kong exhibió una réplica del emblema de la libertad de la plaza de Tiananmen durante el aniversario conmemorativo de la matanza; el público fue tanto local como global. Por otra parte, cuando facciones iraníes enfrentadas utilizaron el partido de fútbol de la Copa del Mundo, en el que Estados Unidos se enfrentaba a Irán, para mostrar emblemas y pancartas, los medios globales de comunicación ya estaban acostumbrados a sortear la censura local. Una vez más, los talibanes destruyeron los aparatos de televisión en Afganistán como parte de su esfuerzo por crear un Estado islámico. No es una coincidencia que todos estos ejemplos provengan de la interrelación entre los que en ocasiones se denominan mundos «desarrollados» y «subdesarrollados». El hecho de que los estudios culturales, al igual que muchas otras disciplinas académicas, no presten suficiente atención a Asia y Latinoamérica siempre ha sido evidente, lo cual constituye un error que quizá también se comete en este libro (Chen, 1998). Sin embargo, la dificultad que entraña la adquisición de una experiencia cultural, histórica y lingüística para crear una crítica genuinamente global no debe subestimarse. Ahora, los momentos de interrelación cultural representados por lo visual-popular pueden abrir una vía para que los críticos de estudios visuales y culturales entablen un diálogo con los especialistas en los estudios en ese campo. Al hacerlo, es posible que la a menudo deseada academia posdisciplinaria pueda comenzar a crearse a sí misma.

Incluso la más horrible de todas las creaciones humanas, la bomba atómica, se está comenzando a imaginar en un contexto visual. Cuando en mayo de 1998 la India detonó un artefacto atómico, su ministro de Asuntos Exteriores retó a Pakistán utilizando palabras tomadas directamente del cliché cinematográfico hindú: «Sólo tienen que decirnos la hora y el lugar». El arma recibió el nombre de Agni, el dios hindú del fuego, evocando también las películas clásicas como la de Amitabh Bachchan titulada *Agnipath* (El sendero de fuego) (Sardar, 1998, pág. 11). El gobierno indio, dominado por el partido hindú BJP, había intentado transformar el tradicional ritual hindú de la purificación mediante el fuego situándolo en un nuevo contexto cinematográfico, a la vez global y local, al que la mayoría de musulmanes paquistaníes respondieron de la misma manera. Este enfrentamiento fue una respuesta a Occidente de diferentes modos. En primer lugar, supuso la nueva redacción del vocabulario «reaganista» de «La guerra de las galaxias» desde la perspectiva del cine hindú. En segundo lugar, la evocación de la tradicional energía del fuego ofrecía un contrapunto a la infinita exaltación de la electricidad presente en el discurso occidental. Por último, retaba a quienes pensaban que la globalización no es más que un eufemismo de la americanización. Ninguno de estos puntos pretende justificar o aprobar la expansión del armamento nuclear, que es un claro desastre y motivo de gran preocupación. El incidente muestra las complicadas formas de superposición de lo real y lo virtual transmitidas por la imagen visual. A lo largo de este libro se ha hecho alusión al fuego como una imagen, desde el fuego en el interior de la cueva de Platón, hasta el sistema de diseño pictórico en forma de fuego inventado por Miguel Ángel, las piras funerarias de la *sati* y los múltiples fuegos y armas de la ciencia-ficción. En este sentido, la genealogía de la cultura visual esbozada en este libro podría explicarse a través de la imaginería del fuego.

El fuego es una imagen a la vez anárquica, moderna y posmoderna. Es a un tiempo un código, un símbolo, un icono y un mensaje sin codificar. Esto quiere decir que es algo que tiene una existencia material, que es visible y esta interrelacionado con el lenguaje. ¿Qué es la cultura visual? Algo que ahora mismo está ardiendo.

Bibliografía

Campbell, Beatrix, *Diana, Princess of Wales: How Sexual Politics Shook the Monarch*, Londres, Women's Press, 1998.

Chen, Kaafi-Hsing, *Trajectories: Inter-Asia Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1998.

Gramsci, Antonio, *Selections from the Prison Notebooks*, Londres, Lawrence and Wishart, 1971.

Mulgan, Geoff, *Connexity: Responsibility, Freedom, Business and Power in the New Century*, Londres, Vintage, 1998.

Sardar, Ziauddin, «Two Asian Film Thugs Square Up», *New Statesman*, 5 de junio de 1998.

Wilson, Rob y Wimal Dissanayake (comps.), *Global/Local: Cultural Production and the Tansnational Imaginary*, Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 1996.